

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Musicología**



**LA MÚSICA EN LA CORTE DE CARLOS III Y  
CARLOS IV (1759-1808): DE LA REAL CAPILLA A  
LA REAL CÁMARA.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Judith Ortega Rodríguez**

Bajo la dirección de la doctora

Cristina Bordas Ibáñez

**Madrid, 2010**

**ISBN: 978-84-693-8791-7**

**© Judith Ortega Rodríguez, 2010**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
Departamento de Musicología

**La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV  
(1759-1808):  
de la Real Capilla a la Real Cámara**

Tesis doctoral presentada por

**Judith Ortega Rodríguez**

Realizada bajo la dirección de

Dra. Cristina Bordas Ibáñez

Volumen I: Estudio

**Madrid, 2010**





## ÍNDICE

### VOLUMEN I: ESTUDIO

<b>Agradecimientos</b>	9
<b>Abreviaturas</b>	11
<b>Introducción</b>	13
1. Objeto de estudio	15
2. Estado de la cuestión	17
3. Fuentes y metodología	21
 <b>CAPÍTULO I. LA REAL CAPILLA DE PALACIO</b>	27
1. Estructura y organización	32
1.1. Los cambios introducidos por el marqués de la Ensenada en 1749	36
1.2. Las Constituciones de 1756-57	38
1.3. Calendario de la Real Capilla	41
1.4. Sobre el rango de la Real Capilla y la jerarquía de sus integrantes	45
1.5. Obligaciones generales de los criados de la Real Capilla	46
1.6. Juramento de los músicos de la Real Capilla	48
2. Músicos al servicio de la Real Capilla	48
2.1. En torno al concepto de “planta de música”	49
2.2. El Coro de Canto Llano	51
2.2.1. Capellanes de altar	51
2.2.2. Sochantres	52
2.2.3. Tenientes de sochantres	52
2.2.4. Salmistas	53
2.2.5. Capellanes cantores	53
2.3. La planta de música de 1756 y su evolución	55
2.3.1. Maestro de música y vicemaestro	55
2.3.2. Voces	58
2.3.3. Organistas	60
2.3.4. Bajones	61
2.3.5. Fagotes	61
2.3.6. Violones	62
2.3.7. Contrabajos	62
2.3.8. Violines y violas	63
2.3.9. Oboes y flautas	65
2.3.10. Clarines y trompas	65
2.3.11. Oficios auxiliares	66
2.3.11.1. “Copiantes” de música	66
2.3.11.2. Puntador	68
2.3.11.3. Archivero	69
2.3.11.4. Barrendero y entonador	69
2.3.11.5. Mozo de coro	70
2.3.11.6. Afinador y organero	70
2.4. El Real Colegio de Niños Cantores	71
2.4.1. Rector y vicerrector	72
2.4.2. Maestros del colegio	73
2.4.3. Colegiales	74
2.5. Músicos sin plaza	74

2.5.1. Músicos supernumerarios	75
2.5.2. Músicos de fuera de planta	75
2.5.3. Músicos de refuerzo	76
2.6. La Planta de la Real Capilla en perspectiva	77
<b>3. Provisión de plazas</b>	79
3.1. Las plazas maestro y vicemaestro y los problemas de dotación	79
3.1.1. Maestro y vicemaestro en 1756	79
3.1.2. Antonio Ugena, nuevo vicemaestro (1776)	80
3.1.3. Antonio Ugena, nuevo maestro (1778)	80
3.1.4. Los dificultades de dotación de la plaza de vicemaestro: José Teixidor y Basilio Sessé (1778-1788)	83 84
3.1.5. Separación de las plazas de vicemaestro y vicerrector (1788)	85
3.1.6. Joao Pedro de Almeida, nuevo compositor para la Real Capilla (1799)	86
3.1.7. Francisco Federici, maestro supernumerario (1804)	87
3.1.8. La jubilación de Ugena y el ascenso al magisterio de José Lidón (1805)	88
3.2. Selección de músicos instrumentistas para la Real Capilla: las oposiciones	89
3.2.1. Fases del concurso	91
3.2.1.1. Declaración de vacantes	91
3.2.1.2. Solicitudes de participación	91
3.2.1.3. Composición del tribunal	93
3.2.1.4. Ejercicios de oposición	94
3.2.1.5. Censura de los jueces	97
3.2.1.6. Informes sobre la vida y costumbres	98
3.2.2. Variantes del sistema de oposición	103
3.2.2.1. Dotación de plazas a partir de un examen previo	103
3.2.2.2. Ascenso a las plazas por antigüedad	105
3.3. Transformaciones en la dotación de plazas durante el reinado de Carlos IV	108
3.3.1. Músicos supernumerarios	109
3.3.2. Dotación de plazas vacantes sin oposición	112
<b>4. Procedencia de los músicos instrumentistas de la Real Capilla</b>	116
4.1. Procedencia geográfica	116
4.2. Procedencia profesional	119
<b>CAPÍTULO II. LA REAL CÁMARA</b>	121
<b>1. Estructura y organización</b>	123
1.1. El reglamento de la Real Cámara de 1749	124
1.2. La reforma de la Casa Real de 1761	126
1.3. Puestos musicales en la Real Cámara. Antecedentes	128
<b>2. La música de cámara durante el reinado de Carlos III</b>	130
2.1. Músicos de cámara de la Reina Madre Isabel de Farnesio	130
2.2. Músicos del infante don Luis	132
2.3. Maestros de música nombrados por Carlos III	134
2.4. Fiestas con música y otras diversiones cortesanas en el entorno de la familia real	137
<b>3. La música en el cuarto del príncipe Carlos</b>	141
3.1. Los primeros años. Actividades compartidas con los infantes	141
3.2. Felipe Sabatini, primer maestro de música del príncipe de Asturias (1760-1770)	141
3.3. Cayetano Brunetti, nuevo maestro de violín del príncipe (1770-1798)	143

3.4. Músicos al servicio del príncipe (1760-1788). La creación de una agrupación instrumental estable	144
3.4.1. Músicos de la Real Capilla al servicio del príncipe Carlos	147
3.4.1.1. Violines-violas	147
3.4.1.2. Violones y contrabajos	149
3.4.1.3. Fagotes	150
3.4.1.4. Oboes-flautas	150
3.4.1.5. Trompas-clarines	151
3.4.1.6. Clave-piano	152
3.4.2. Aproximación de los grupos instrumentales del príncipe Carlos	152
3.4.3. Músicos externos a la Corte	154
3.5. Otros perfiles profesionales	155
3.5.1. Copistas	155
3.5.2. Templadores y constructores	156
4. La Real Cámara de Carlos IV: creación de una nueva sección musical (1789-1808)	157
4.1. Transformaciones institucionales en la Real Cámara.	
Algunas consideraciones previas	157
4.2. Puestos tradicionales: maestro de música y violín de baile	159
4.2.1. Maestros de música	159
4.2.2. Violín de baile	160
4.3. Músicos al servicio de la Real Cámara de Carlos IV	161
4.3.1. Creación de una nueva sección musical	161
4.3.2. Músicos de la Real capilla adscritos a la Real Cámara	170
4.3.2.1. Violines-violas	171
4.3.2.2. Violonchelos y contrabajos	172
4.3.2.3. Fagotes	172
4.3.2.4. Oboes-flautas	172
4.3.2.5. Trompas-clarines	173
4.3.3. Aproximación de los grupos orquestales al servicio de Carlos IV	173
4.3.4. Músicos externos al ámbito cortesano	174
4.3.5. Otros perfiles profesionales	175
4.3.5.1. Copistas	175
4.3.5.2. Templadores y constructores	176
4.4. Acceso a las plazas y procedencia de los músicos de la Real Cámara y su procedencia	178
4.5. Alcance estructural de las transformaciones impulsadas por Carlos IV	180
<b>CAPÍTULO III. EL ENTORNO PROFESIONAL DE LOS MÚSICOS DE CORTE</b>	185
1. La Corte como aspiración profesional	187
1.2. Renuncias a los puestos	188
1.3. Derechos de los criados del rey	189
1.3.1. Jubilación	189
1.3.2. Licencia	191
1.3.3. Juzgado propio	194
1.3.4. Médico y botica	196
1.3.5. Pensiones	197
1.3.6. Pupilaje	199
1.4. Remuneraciones	200

1.4.1. Sueldos de planta de la Real capilla	200
1.4.2. Ayudas de costa	201
1.4.3. El plan de aumento de dotación de 1794	202
1.4.4. Comparación con otras capillas	204
1.4.5. Sobresueldos heredados y nuevas gratificaciones	206
1.4.6. La creación de la Real Cámara: multiplicación de puestos, multiplicación de cargos	208
1.4.7. Años de dificultades: 1794-1808	210
2. El ascenso de los instrumentistas en la organización musical de la Corte.	213
2.1. Los diferentes grupos de músicos de la Real Capilla	213
2.1.1. Voces y organistas <i>versus</i> instrumentistas	214
2.1.2. La orquesta de la Real Capilla al servicio de la Cámara	218
2.2. El uso de uniforme de los instrumentistas de la Real Capilla	220
3. Proyección profesional de los músicos de Corte y su presencia en el entorno madrileño	225
3.1. Acerca de la prohibición de actuar fuera de palacio sin permiso del rey	225
3.2. Los músicos de Corte en el mercado musical madrileño	226
3.2.1. Teatro: los conciertos cuaresmales	227
3.2.2. Nobleza: las casas de Alba y Osuna	229
3.2.3. Enseñanza	230
4. Cohesión social y profesional de los músicos de Corte	231
4.1. Relaciones familiares	231
4.2. Corporaciones profesionales	234
4.2.1. La Real Hermandad de Criados de S.M.	234
4.2.2. La creación del montepío de músicos de 1781	236
4.2.3. La Concordia Funeral (1797)	237
<b>CAPÍTULO IV. FUENTES MUSICALES Y REPERTORIO: LAS OBRAS INSTRUMENTALES DE OPOSICIÓN</b>	239
1. Los archivos musicales de la Real Capilla y la Real Cámara Fuentes para su estudio	241
1.1. El archivo musical de la Real Capilla desde su recomposición en 1734	241
1.2. El archivo de música de la Real Cámara	246
1.3. Los fondos musicales del Palacio Real y su reorganización	250
2. Las obras instrumentales de oposición	255
2.1. El contexto de creación	256
2.2. La sonata de libre elección para la oposición de 1768 de Salvador Rexach	256
2.3. Características generales de las obras de oposición	258
2.4. Obras de oposición no localizadas	262
2.5. Difusión de las obras de oposición	263
2.6. Tipología de las fuentes y escritura musical	266
2.7. Los copistas de la Real Capilla entre 1756 y 1808	271
2.8. Identificación de los copistas a través de las copias de las obras de oposición.	274
3. Criterios de edición.	280
3.1. Fuentes	280
3.2. Criterios generales	281
4. Descripción de las fuentes y notas críticas	283

<b>Conclusiones</b>	345
<b>Bibliografía</b>	351

## VOLUMEN II: APÉNDICES

<b>APÉNDICE I. BIOGRAFÍAS</b>	3
-------------------------------	---

<b>APÉNDICE II. TABLAS</b>	121
1. Planta de instrumentistas de la Real Capilla (1756-1808)	123
2. Oposiciones de instrumentistas en la Real Capilla (1760-1808)	141
3. Instrumentistas al servicio de Carlos príncipe y Carlos IV rey (1760-1808)	157
4. Procedencia geográfica y profesional de los instrumentistas de la Real Capilla (1756-1808)	165
5. Obras instrumentales de oposición conservadas en AGP	173

<b>APÉNDICE III. DOCUMENTOS</b>	
<b>Documento 1.</b> Reglamento de los individuos de que se ha de componer la Real Capilla de S. M. y sueldos que han de gozar al año, 1749	183
<b>Documento 2.</b> Reglamento de la familia de que se ha de componer la Real Cámara del rey nuestro señor y sueldos que han de gozar al año, 1749	190
<b>Documento 3.</b> Informe del maestro de Capilla, Francisco Corselli sobre las funciones del personal de la sección de música de la Real Capilla	198
<b>Documento 4.</b> Método para el coro de la Real Capilla, 1754	203
<b>Documento 5.</b> Reglamento de las voces y de los instrumentos que ha resuelto el rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella, 1756	209
<b>Documento 6.</b> Reglamento para la servidumbre de la Real Casa de S. M. del año de 1761	212
<b>Documento 7.</b> Memoriales de los músicos de la orquesta, voces y organistas previos al plan de aumento de dotación	222
<b>Documento 8.</b> Plan de aumento de dotación de los individuos de la Real Capilla, 1794	231
<b>Documento 9.</b> Planes de ejercicios de oposición, 1768-1804	233

<b>APÉNDICE IV. EDICIÓN CRÍTICA. OBRAS INSTRUMENTALES DE OPOSICIÓN</b>	
[Nº 1] Francisco Corselli: <i>Sonata a violino solo</i> (1760)	245
[Nº 2] Francisco Corselli: <i>Sonata a violino solo</i> (1765)	253
[Nº 3] Francisco Corselli: <i>Sonata a violino solo</i> (1768)	262
[Nº 4] Francisco Corselli: <i>Sonata de violín solo</i> (1770)	272
[Nº 5] Francisco Corselli: <i>Concertino a cuatro</i> (1770)	283
[Nº 6] Francisco Corselli: <i>Sonata de violín solo</i> (1771)	296
[Nº 7] Francisco Corselli: <i>Sonata a violino e violoncello</i> (1774)	305
[Nº 8] Manuel Cavaza: [ <i>Concierto para clarín y cuerda</i> ] (1775)	313
[Nº 9] Francisco Corselli: <i>Sonata de violín solo</i> (1774)	325
[Nº 10] Manuel Cavaza: <i>Sonata de flauta travesera sola y bajo</i> (1777)	334
[Nº 11] Manuel Cavaza: <i>Sonata de oboe y bajo</i> (1777)	347

[Nº 12] Felipe de los Ríos: <i>Sonata de viola sola y bajo</i> (1778)	359
[Nº 13] Joaquín Garisuain: <i>Sonata de fagot</i> (1780)	372
[Nº 14] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata para violín</i> (1780)	383
[Nº 15] Felipe de los Ríos: <i>Sonata de viola y bajo</i> (1781)	392
[Nº 16] Felipe de los Ríos: <i>Sonata a solo de viola</i> (1781)	405
[Nº 17] Mateo Soler: <i>Sonata de fagotto</i> (1784)	416
[Nº 18] Gaetano Brunetti: <i>Sonata de violín y bajo</i> (1787)	427
[Nº 19] Manuel Cavaza: [ <i>Concierto de trompa y cuerda</i> ] (1788)	437
[Nº 20] Gaetano Brunetti: <i>Sonata de viola</i> (1789)	445
[Nº 21] Miguel de Lope: <i>Sonata de bajón</i> (1791)	456
[Nº 22] José Lidón: <i>Cuarteto a dos violines, violón y trompa obligada en forma de concierto</i> (1800)	462
[Nº 23] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de violín</i> (1801)	479
[Nº 24] Antonio Ugena: <i>Pieza de examen para fagot y bajo</i> (1802)	491
[Nº 25] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de violín y bajo</i> (1803)	498
[Nº 26] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de viola y bajo</i> (1803)	508
[Nº 27] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de violín y bajo</i> (1804)	515
[Nº 28] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de viola y bajo</i> (1804)	526
[Nº 29] Juan Oliver y Astorga: <i>2ª Sonata de viola y bajo</i> (1804)	531
[Nº 30] Antonio Ugena: <i>Pieza de trompa</i> (1804)	536
[Nº 31] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de violín y bajo</i> (1805)	545
[Nº 32] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de viola y bajo</i> (1805)	558
[Nº 33] José Lidón: <i>Sonata de viola con acompañamiento de violón</i> (1806)	564
[Nº 34] José Lidón: <i>Sonata de violín con acompañamiento de violón</i> (1806)	570
[Nº 35] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de violín y bajo</i> (1807)	580
[Nº 36] Juan Oliver y Astorga: <i>Sonata de viola y bajo</i> (1807)	590

## AGRADECIMIENTOS

---

En primer lugar quiero mostrar mi más profundo agradecimiento a la directora de esta tesis, la Dra. Cristina Bordas Ibáñez, sin cuyo apoyo incansable esta tesis no hubiera visto su final. Quiero reconocer en especial su paciencia y sus siempre brillantes interrogantes acerca de lo que mi texto proponía. Desde hace ya muchos años, cuando comenzamos a trabajar juntas en la edición del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, he contado siempre con su apoyo incondicional y he recibido sus acertados consejos. Su compromiso con la disciplina musicológica y la extraordinaria calidad de su trabajo constituyen para mí un modelo de trayectoria profesional. No obstante, quiero señalar algo más importante: lo mucho que significa para mí su generosidad desbordante y su gran amistad, que trascienden la realización de esta tesis, y permanecerán para siempre.

A Emilio Casares tengo muchísimo que agradecerle; profesionalmente, casi todo. Desde que llegué a Madrid mi vida profesional ha estado ligada al Instituto Complutense de Ciencias Musicales, que él dirige. Su confianza en mi trabajo me ha permitido participar en importantes proyectos de la musicología española, en los que he tenido además la fortuna de integrarme en un equipo magnífico. Asimismo, el Dr. Casares dirigió mi primer trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados sobre “Los músicos instrumentistas en la corte de Carlos III y la provisión de sus plazas”, a partir del cual continué mi investigación sobre la música en la corte de la segunda mitad del siglo XVIII. De todos es conocida la energía desbordante que el Dr. Casares despliega de manera infatigable y que imprime a todos los proyectos; siento que tanto tiempo trabajando a su lado no haya sido suficiente para contagiarme de ella y que hayan pasado muchos años antes de que viera terminada esta tesis. Deseo profundamente no haberle decepcionado después de tan larga espera. Quisiera terminar estas líneas agradeciendo en especial su comprensión y generosidad en estos últimos años, brindándome todas las facilidades para que llegara a ser doctora, sintiéndome orgullosa del trabajo realizado.

A mis compañeros del Iccmu con los que he colaborado en magníficos proyectos, quiero agradecerles todo lo que he aprendido de ellos: Victoria Eli, Montserrat Bergadà, Benjamín Yepes, M<sup>a</sup> Luz González Peña, Juan Antonio Rodríguez, Ania Casares, Lourdes González y Enrique Mejías y, muy especialmente, a mis compañeras Oliva García Balboa, Yolanda Acker y Adelaida Muñoz. Espero que también se sientan orgullosas del resultado. Esta tesis también se la debo a ellas.

En lo que respecta a las instituciones que han facilitado el trabajo de consulta de los materiales documentales, debo reconocer en primer lugar la excelente labor del personal del Archivo General de Palacio, cuya ayuda y amabilidad ha sido fundamental en el largo tiempo empleado para elaborar esta tesis. Asimismo, quiero señalar la siempre eficaz ayuda del personal de la Biblioteca Nacional de Madrid, del Archivo Histórico Nacional, en especial de la sección Nobleza, de la Real Biblioteca y de la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, principales lugares en los que he realizado las consultas.



Quiero dar las gracias a los numerosos colegas y amigos que han atendido mis consultas y de los que he recibido siempre excelentes consejos. En especial debo mencionar a Alfonso de Vicente, un compañero ejemplar de quien he aprendido tanto y afortunadamente aprendo todavía, y con quien he compartido muchos momentos de dudas e incertidumbres y ha escuchado atentamente los avances de este trabajo, por el que siempre ha sentido gran interés. He recibido igualmente la generosa y paciente ayuda en distintos momentos y tareas de Elsa Fonseca, Luis Robledo, José Gosálvez, Miguel Angel Marín, Miguel Simarro, Carlos Gómez-Centurión, Lluís Bertran, Víctor Sánchez, José Máximo Leza, Joseba Berrocal, Tomás Garrido, Ascensión Aguerri, José María Domínguez, Fernando Sánchez, Edmundo Camacho, Jon Bagüés y Pello Leñena. Carlos Lugo ha realizado la copia informática de la edición musical, y debo reconocer su dedicación, paciencia y cariño a esta tarea.

En los últimos meses el trabajo desarrollado como parte del grupo de investigación sobre la música en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII, dirigido por Miguel Angel Marín, ha sido un entorno altamente estimulante y punto fundamental en cuanto a las perspectivas de estudio en el trabajo de investigación que llevo más de doce años realizando.

No quiero olvidarme de mis profesores de musicología de la Universidad de Oviedo, que me descubrieron, tras muchos años de estudios musicales en el Conservatorio, una especialidad para mí completamente novedosa y fascinante. Entre ellos, quiero señalar muy especialmente a Ramón Sobrino y M<sup>a</sup> Encina Cortizo que me animaron a continuar los estudios de tercer ciclo y facilitaron mi traslado a Madrid.

Mi familia es a quien dedico este trabajo y sin quienes este esfuerzo no tendría ningún sentido. A mis padres, José y María Jesús, nunca podré compensarles ni agradecerles lo suficiente el amor y el esfuerzo que dedicaron a que sus hijas se formaran académicamente. Este trabajo es parte de mis deseos de compensar sus expectativas. A mis hermanas María José y Naiara, mis mejores amigas, por su cariño y apoyo constante, como lo son también Iñaki y Roberto: A mi tío Juan José Rodríguez Ugarte, que me acogió en Madrid, en los primeros años de estancia. A Conchi y Julio, por todo el cariño que nos han brindado en esta ciudad a veces tan dura, sin su apoyo hubiera sido bastante más complicado dedicar tiempo a la investigación. Finalmente, a Jesús e Irene, por todo, por estar siempre ahí, por quererme, comprenderme, ayudarme, animarme, acompañarme y saber esperar pacientemente el final de este trabajo con la ilusión de poder disfrutar de más tiempo juntos.

## ABREVIATURAS

---

AGP	Archivo General de Palacio
AHN	Archivo Histórico Nacional
atr.	atribuido
BN	Biblioteca Nacional
BHM	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
B	bajo
Bjn.	bajón
c./cc.	compás/compases
C <sup>a</sup>	caja
cit.	citado en
clr.	clarín
DMEH	<i>Diccionario de la música española e hispanoamericana</i> , dir. E. Casares Rodicio, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2002.
doc.	documento
ed.	edición
exp.	expediente
fg	fagot
leg.	legajo
TNG	<i>Grove Music Online</i> , ed. L. Macy
tpa	trompa
va	viola
vn	violín
vln	violón
vol.	volumen
F	fuelle
Ms.	manuscrito
p./pp.	páginas



## INTRODUCCIÓN

---



## 1. Planteamiento y objetivos

Esta tesis doctoral tiene como objetivo principal estudiar la música en la Corte de Carlos III y Carlos IV desde una perspectiva institucional y analizar cómo la música se integra en dos de las principales dependencias de la Casa Real: la Real Capilla y la Real Cámara.

Con la llegada de Carlos III en 1760 se produce un cambio radical en la vida musical de palacio. En contraposición a la afición musical de sus predecesores, Felipe V y Fernando VI, el nuevo monarca suprimió la intensa actividad musical fomentada por ellos. Comienza entonces una nueva etapa en la vida musical de la Corte, en la que centro este trabajo.

Es indudable que la música en el entorno de la familia real ocupa en España un lugar central a lo largo de su historia musical, a pesar de lo cual algunos periodos permanecen apenas sin estudiar o lo han sido exclusivamente desde aspectos muy concretos. Por lo que respecta a la segunda mitad del siglo XVIII es un ámbito apenas explorado, a pesar de su relevancia tanto en el contexto religioso de la Real Capilla, como en el de la cámara, espacio que aglutina las actividades musicales en el entorno más cercano a la familia real. Si Carlos III apenas se interesó por la música, su hijo Carlos IV, junto a otros integrantes de la familia real, fueron grandes aficionados a ella y promovieron su presencia en la Corte de manera muy destacada.

Abordar la vida musical cortesana de dos reinados consecutivos, el de Carlos III y el de Carlos IV, tiene una justificación muy clara. En primer lugar, los reinados suponen el marco más apropiado ya que las instituciones palatinas están profundamente ligadas a la figura del monarca. Asimismo, el estudio de la música cortesana en el tiempo en que ocupan el trono dos personajes con una actitud tan diferente hacia la música, es un contexto excelente para apreciar el mecenazgo musical que desarrolló cada uno en su tiempo. Podremos examinar por tanto cómo las estructuras de la Casa Real se adaptan y se transforman para adecuarse a las necesidades de cada monarca, en contraposición a las continuidades lógicas de una organización que permanece a lo largo del tiempo<sup>1</sup>.

El panorama musical internacional en el que se imbrica este trabajo es precisamente en el que se dan una serie de transformaciones fundamentales en la práctica musical, señaladas en numerosas publicaciones sobre el periodo. Entre ellas cabe señalar el desarrollo música instrumental a gran escala, y la consolidación de algunos géneros instrumentales fundamentales en la historia de la música como el cuarteto o la sinfonía. En la segunda mitad del siglo XVIII, junto a las manifestaciones tradicionales ligadas al ámbito religioso y a la música escénica —que mantienen su peso en determinados espacios—, la música instrumental se expande a todos los ámbitos de producción: la corte, la nobleza, la creciente burguesía y otros personajes que se lo podían costear. Los propios espacios de producción se amplían con la creación de temporadas estables de conciertos públicos que se instauran en estos años. La práctica instrumental requiere asimismo la consolidación de agrupaciones instrumentales, en las que los instrumentistas se sitúan como profesionales muy demandados. Se produce un

---

<sup>1</sup> Una referencia fundamental que ya muestra precisamente los relevantes resultados de comparar el mecenazgo musical emprendido por dos monarcas con diferente interés por la música es L. Robledo: “Felipe II y Felipe III como patronos musicales”, *Anuario Musical*, 53, 1998, pp. 95-110.

desarrollo del mercado musical que implica la existencia de nuevos agentes en el comercio, como vendedores, editores, copistas.

La Corte se sitúa como un lugar central en la recepción del clasicismo europeo y de las prácticas musicales relacionadas con el nuevo estilo. La segunda mitad del siglo XVIII es, por tanto, un periodo de profundos cambios en la práctica musical, que se reflejan en la reorganización de las instituciones musicales de la Casa Real.

Entre las posibles orientaciones para abordar un trabajo sobre la música en la Corte durante la segunda mitad del siglo XVIII he optado por realizar un estudio desde una perspectiva institucional. Considero que es básico emprender este tipo de investigación para poder evaluar la presencia de la música en las distintas secciones de la Casa Real. Este planteamiento es fundamental, asimismo, porque abre nuevas perspectivas de estudio, como es el análisis de los espacios musicales, de la recepción de la música, del estilo musical y de los diversos géneros musicales, junto a la producción de los compositores vinculados a este entorno y su relación con el tejido musical urbano de una ciudad tan compleja como Madrid, entre otros muchos.

Uno de los objetivos primordiales en esta tesis es, por tanto, determinar la terminología, tipología, y características de los cargos musicales. Junto a ello, conocer quiénes los desempeñan, teniendo en cuenta el marco organizativo general en el que se integra la actividad musical tanto en la Capilla como en la Cámara.

Una vez estudiada la organización musical en la Capilla y la Cámara y analizar los cambios que tienen lugar en su evolución a lo largo de estos dos reinados, he abordado algunos aspectos relacionados con los músicos, especialmente los instrumentistas, principales protagonistas de los procesos de cambio. Por una parte, pretendo mostrar las condiciones profesionales en las que desempeñan su labor y cómo se sitúan en la jerarquía musical de palacio. En segundo lugar, trascendiendo los muros de palacio, intentaré evaluar la presencia de estos músicos en otros ámbitos de producción musical de la ciudad y la realización de otras tareas profesionales. Finalmente, nos detendremos en las diferentes relaciones profesionales y personales que se establecen entre el grupo de músicos cortesanos.

Como muestran las tendencias de investigación más recientes, es necesario conocer el contexto en que se produce y se interpreta la música para abordar un análisis más contextualizado. Desde este punto de vista es necesario delimitar la música de cada uno de los espacios y la música vinculada a cada uno de ellos.

La música creada e interpretada en el ámbito cortesano a lo largo de estos cincuenta años es extensísima. En cuanto a la música producida en este entorno he optado por centrarme en el repertorio instrumental de oposición. Estas obras conforman un corpus musical de especial interés, estrechamente vinculado a la evolución institucional de la música en la Corte. Es un corpus especialmente interesante por la manera en que se crea, que determina algunas particularidades de las fuentes que se conservan. Esto nos lleva a estudiar el tipo de fuentes que existen y cómo se han generado, también a identificar los copistas de la Corte, así como algunas características de la escritura musical. El resultado que ofrece el estudio de la propia música en relación al contexto en el que se produce es muy relevante en aspectos relativos tanto a las fuentes como a algunas de sus características musicales.

## 2. Estado de la cuestión

En cuanto a los trabajos de historia general que abordan la organización de la Casa Real, los reinados de Carlos III y Carlos IV no han sido estudiados de forma general<sup>2</sup>. Sin embargo, contamos con aportaciones más concretas centradas en el siglo XVIII sobre diversos aspectos como la financiación de la Casa Real y de la Real Capilla. Tanto Saavedra Zapater<sup>3</sup>, J. A. Sánchez Belén<sup>4</sup> como C. Gómez-Centurión han trabajado sobre diversos aspectos de la organización de la Real Capilla durante el siglo XVIII, así como el grupo principal de criados de esta dependencia, los capellanes. A Carlos Gómez-Centurión se deben además dos textos fundamentales; uno acerca de la figura del sumiller de corps, como jefe de la Real Cámara y, sobre todo, el texto que analiza la reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada, esencial para comprender los cambios que se producen en la organización de la Casa Real a mediados del siglo XVIII. M. T. Nava se ha centrado principalmente en algunos de funcionarios de la administración y en las redes clienteras que se producen en este contexto<sup>5</sup>.

En cuanto a la historiografía musical, la música de Corte durante la segunda mitad del siglo XVIII es un tema poco estudiado. Desde los inicios de la historiografía musical en el siglo XIX, el siglo XVIII ha sido considerado una época de decadencia y, en particular, es tachada de “italianizante” por el protagonismo que adquieren los músicos italianos promocionados por los monarcas extranjeros, lo que según cierta visión tradicional trajo nefastas consecuencias para la música española. Esta visión nacionalista que ha determinado estas concepciones acerca del siglo XVIII español ha sido analizada por J. J. Carreras<sup>6</sup> y E. Ros<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Existen estudios generales centrados en algunos reinados anteriores, como J. Martínez Millán (dir.): *La Corte de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; J. Martínez Millán, S. Fernández Conti: *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre-Tavera, 2005; R. Mayoral López: *La Casa Real de Felipe III (1598-1621). Ordenanzas y etiquetas*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

<sup>3</sup> J. C. Saavedra Zapater: “Los capellanes de honor en la Capilla Real (1701-1757): Aproximación a su estudio”, E. Martínez Ruiz y V. Suárez Grimón (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Antiguo Régimen*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 177-186; íd.: “Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, Anejo 2, 2003, pp. 241-267; íd.: *Primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*, Madrid, UNED, 2005.

<sup>4</sup> J. A. Sánchez Belén: “La Capilla Real de palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 99-130, y sus trabajos en colaboración: J. C. Saavedra, J. A. Sánchez Belén: “La hacienda de la Capilla Real durante el reinado de Felipe V”, *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, edición de Carlos Gómez-Centurión Jiménez y Juan A. Sánchez Belén, Centro de Estudios políticos y Constitucionales, 1998, pp. 121-155.

<sup>5</sup> M. T. Nava: “Método y sintaxis en el estudio de las redes clientelares: funcionarios de la Real Hacienda española durante el reinado de Felipe V”, *Poder y mentalidades en España e Iberoamérica (siglos XVI-XX), implicaciones y actores, II Seminario Hispano Venezolano*, coord., Ligia Berbesi de Salazar, Maracaibo-Venezuela, Universidad del Zulia, 2001, pp. 89-109; íd.: “Las redes de poder: Campomanes y la administración borbónica, 1745-1762”, *Campomanes: doscientos años después*, coord., Dolores Mateos Dorado, Oviedo, Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 2003, pp. 435-454.

<sup>6</sup> J. J. Carreras: “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, 8, 1, 2001, pp. 121-169.

<sup>7</sup> E. Ros Fábregas: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”, *CODEXXI*, 1, 1998, pp. 68-135.



En el siglo XX se pueden distinguir varias líneas de la investigación. Por una parte la musicología oficial vinculada al CSIC y representada principalmente por Anglés, interesada por la música religiosa y, en particular, por el siglo de Oro español, dejando de lado el siglo XVIII. Una segunda tendencia sería la que representa principalmente Subirá, que se interesa por temas apenas explorados hasta entonces. Sus aportaciones se centran en ámbitos de producción no relacionados en exclusiva con la música religiosa, como es música de Corte, las casas de la nobleza, los conciertos públicos, los diversos géneros teatrales, incluyendo los no operísticos. Presta atención precisamente a algunos de los músicos italianos asentados en la Corte, como Brunetti, Corselli o Boccherini. Otros autores que tratan aspectos similares son Solar-Quintes<sup>8</sup>, Jaime Moll<sup>9</sup> o el compositor Julio Gómez<sup>10</sup>. La mayoría de estos trabajos, no obstante, se limitan a dar a conocer fuentes y repertorios musicales.

Posteriormente, varios investigadores de universidades norteamericanas han escrito tesis sobre la música instrumental española, que fijan su atención especialmente en el entorno cortesano<sup>11</sup>. Son iniciativas novedosas en cuanto a que abordan el estudio de la música instrumental junto a la producción de algunos compositores, como Brunetti, que en España no habían despertado interés ni habían sido objeto de estudios monográficos. Al estar realizados en base a la historiografía tradicional y no en un análisis de las fuentes, en general no superan los clichés relacionados con la música de esta época propuestos en los escritos precedentes. Estos trabajos han tenido bastante trascendencia en el mundo anglosajón.

La historia de la música española del siglo XVIII publicada por Martín Moreno en 1985 constituye un punto de inflexión, ya que presenta un marco general, sintetiza el estado de la cuestión y es el punto de referencia fundamental para estudios posteriores<sup>12</sup>. Sin embargo, desde la publicación de esta monografía y, en especial durante los últimos diez años, la bibliografía se ha enriquecido de forma notable, aunque no existe de momento otra referencia de síntesis sobre la época. De hecho, las nuevas aportaciones sobre este periodo presentan una orientación diferente, ya que son trabajos de compendio que reúnen contribuciones a cargo de diversos especialistas en torno a una época o tema común, como es la monografía sobre la música del siglo XVIII dirigida por M. Boyd y J. J. Carreras<sup>13</sup> o el dedicado al teatro musical del siglo XVIII a cargo de

---

<sup>8</sup> N. A. Solar-Quintes: I. "Las relaciones de Haydn con la casa Benavente, II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García íntimo, un capítulo para su biografía", *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 81-104; id.: "Antonio Literes Carrión y sus hijos", *Anuario Musical*, V, 1950, pp. 169-89; id.: "El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía", *Anuario Musical*, VI, 1951, pp. 189-204; id.: "Nuevas obras de Sebastián Durón y Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón", *Anuario Musical*, XIII, 1958, pp. 225-255; id.: "El compositor Francisco Courcelle, nuevos documentos para su biografía", *Anuario Musical*, VI, 1963, pp. 179-181; id.: "La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, XVIII, 1963, pp. 161-195; N. A. Solar-Quintes, Y. Gérard: "La bibliothèque musicale d'un amateur éclairé de Madrid: la duchesse-comtesse de Benavente, Duchesse d'Ossuna (1752-1834)", *Recherches sur la Musique française classique*, III, 1963, pp. 179-188.

<sup>9</sup> J. Moll: "Una bibliografía musical periódica del siglo XVIII", *Anuario Musical*, XXIII, 1969, pp. 247-258.

<sup>10</sup> Recogidos en *Escritos de Julio Gómez*, editor A. Iglesias, Madrid, Alpuerto, 1986.

<sup>11</sup> A. B. Belgray: *Gaetano Brunetti: an Exploratory Bio-Bibliographical Study*, tesis, Chicago, Universidad de Michigan, 1970; R. X. Sánchez: *The chamber music in Spain from 1750 to 1800*, tesis doctoral, Louisiana State University, 1975; J. A. Shadko: *The Spanish Symphony in Madrid from 1790-1840: a study of the music in its cultural context*, tesis doctoral, Universidad de Yale, 1981.

<sup>12</sup> A. Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.

<sup>13</sup> M. Boyd, J. J. Carreras: *La música en España en el siglo XVIII*, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

R. Kleinertz<sup>14</sup>. Aunque contemplan un marco cronológico más amplio, deben mencionarse también las publicaciones colectivas *Concierto Barroco*<sup>15</sup> y *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*<sup>16</sup>. Este tipo de compendios reflejan las nuevas tendencias de investigación, más amplias e integradoras.

Si bien no se ha realizado hasta ahora ningún trabajo sistemático sobre la música de Corte durante la segunda mitad del siglo XVIII existen aportaciones sobre determinados aspectos. Básicamente son referencias a los músicos vinculados a ella, la mayor parte muy puntuales, como las de Bourlignaux<sup>17</sup>, L. Siemens<sup>18</sup> o Beryl Kenyon de Pascual<sup>19</sup>. Contamos con otros de mayor alcance, como la biografía de M. S. Álvarez de José de Nebra<sup>20</sup> y el estudio de L. Siemens acerca de los violinistas compositores del periodo central del siglo XVIII<sup>21</sup>.

Como ha ocurrido en estudios históricos de carácter general, en los últimos años la música de Corte se ha convertido igualmente en un tema de investigación recurrente, en algunos casos incluso ha tenido mayor desarrollo<sup>22</sup>. Señalo algunas de estas

<sup>14</sup> *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, ed. Rainer Kleinertz, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77.

<sup>15</sup> J. J. Carreras y M. A. Marín (eds.): *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 167-172.

<sup>16</sup> A. Bombi, J. J. Carreras y M. A. Marín (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2005.

<sup>17</sup> G. Bourlignaux: "Un hermano del padre Antonio Soler, fagotista de la Real Capilla madrileña", *Revista de Musicología*, III, 1, 1985, pp. 83-95; id.: "El violinista Pascual Juan Carriles, su familia y sus amigos", *Anuario Musical*, XLII, 1987, pp. 189-228.

<sup>18</sup> L. Siemens: "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809)", *Revista de Musicología*, III, 1-2, 1980, pp. 293-305; id.: "José García Marcellán. Historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la Real Capilla de S. M. (Madrid, 1919)", *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 149-163; id.: El violonchelista y compositor Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719-Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía", *Revista de Musicología*, XIII, 1, 1990, pp. 221-225; id.: "Pedro Anselmo Marchal en Madrid 175-1812) y sus obras de tecla dedicadas al príncipe de Asturias, su discípulo", *Libro homenagem a S. M Kastner*, Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1992, pp. 535-543; id.: "Una sonata para flauta y bajo atribuible a Luis Misón", *Revista de Musicología*, XV, 2-3, 1992, pp. 761-763; id.: "Sebastián Christiani de Scío y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 323-329.

<sup>19</sup> Sobre los músicos sus principales aportaciones son: B. Kenyon: "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel de Cavazza", *Revista de Musicología*, VII, 2, 1984, pp. 93-97; "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749", *Actas del congreso España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, pp. 93-97. Más numerosos son sus artículos en relación a la construcción de instrumentos: "Harpsichords, Clavichords and Similar instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century", *Research Chronicle*, 18, 1982, pp. 66-84; "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, V, 2, 1982, pp. 309-324; id.: "A Brief Survey of the Late Spanish Bajón", *The Galpin Society*, XXXVII, marzo 1984, pp. 72-79; "A Further Updated Review of de Dulcians (*Bajón* and *Bajoncillo*) and their Music in Spain", *The Galpin Society*, LIII, abril, 2000, pp. 87-116; "Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos", *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, ed. L. Morales, Almería, LEAL-instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2003, pp. 101-106. Especialmente relevante es su aportación al estudio del mecenazgo musical del infante don Gabriel en colaboración con Juan Martínez Cuesta: "El infante don Gabriel (1752-1788) gran aficionado a la música", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 767-806.

<sup>20</sup> M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

<sup>21</sup> L. Siemens Hernández: "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-765.

<sup>22</sup> Así lo señala también J. C. Saavedra Zapater: *El primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*, Madrid, UNED, 2005.

aportaciones, que han sido las principales referencias para la elaboración de este trabajo.

Aunque la literatura convencional ha identificado la música de corte básicamente con la producida por la Real Capilla, la práctica musical en el entorno cortesano impregnaba casi todos los aspectos de la vida diaria de los monarcas, desde la educación, al entretenimiento, pasando por la música militar, actividades que estaban a cargo de otros departamentos de la Casa Real. Un estudio amplio es la monografía *Aspectos sobre música de corte en el reinado de Felipe II*<sup>23</sup>. Es un riguroso estudio sobre la estructura de la Casa Real de Felipe II y la organización de la música en sus distintas dependencias: la Real Capilla, la Cámara, la Caballeriza y la Caza y cuenta, asimismo, con una revisión historiográfica acerca del concepto de música de Corte. Es la visión más completa de la música de Corte realizada hasta ahora.

Es fundamental asimismo la monografía *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna* que recoge diversos acercamientos sobre la Real Capilla, no restringidos a la música. Estos trabajos analizan aspectos como el marco institucional, el espacio en que tiene lugar las funciones religiosas, el ceremonial cortesano, las relaciones con otros centros de la ciudad, el papel político de la institución, la influencia de distintos personajes que forman parte de ella, como los predicadores, entre otros, precedidos igualmente por una sugerente revisión crítica de las propuestas acerca del estudio de la Real Capilla y algunos retos pendientes, a cargo de J. J. Carreras, y que ha sido un referente en la orientación de esta tesis.

La tesis doctoral de Pablo L. Rodríguez sobre la Real Capilla de Carlos II es otra referencia ineludible, ya que realiza un estudio muy completo sobre la música de Corte, en el que tiene un peso sustancial el análisis de las fuentes empleadas, tanto documentales como musicales. Una segunda parte está centrada en el ceremonial y la integración en él de la música. Precisamente el ceremonial es uno de los temas que han merecido mayor atención en los últimos años. La sección que Rodríguez dedica al ceremonial tiene un interés particular para esta tesis, ya que a pesar de la distancia cronológica, el autor define numerosas cuestiones en relación a la música a partir de fuentes de mediados del siglo XVIII, y establece así un marco de referencia asimilable a la época de Carlos III y Carlos IV, herederos de las reformas realizadas por Fernando VI en los años 1750.

Los estudios de N. Morales, la mayor parte dedicados al reinado de Felipe V, están realizados desde una perspectiva social, analizando aspectos como el estatus y situación social de los músicos de Corte y la ubicación de este grupo de criados en la organización de la Casa Real. Este mismo autor ha realizado un trabajo detallado sobre el Colegio de Niños Cantores. Su contribución más completa es *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens u service de Philippe V (1700-1746)*<sup>24</sup>. Los músicos son valorados como uno de los grupos de

---

<sup>23</sup> L. Robledo, C. Bordas, T. Knighton, J. J. Carreras: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000.

<sup>24</sup> N. Morales: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens u service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007. Esta monografía recoge parte sustancial de sus aportaciones anteriores: id.: "Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina", *Revista de Musicología*, XXII, 1, 1999, pp. 175-208; id.: "La Capilla Real y las 'redes musicales'. Festería, hermandad y montepío de músicos en

criados al servicio real desde una perspectiva social, alejados de la práctica musical. El autor maneja una amplísima cantidad de fuentes y en el primer capítulo analiza la organización de la música en la Casa Real. Contiene al final varios apéndices, como la plantilla de músicos de la Real Capilla, de la cámara y de las óperas Reales, de gran utilidad.

Ciñéndonos a la segunda mitad del siglo XVIII los trabajos principales se deben a Germán Labrador. Este investigador se ha centrado en la principal figura de la música cortesana en estos años, Gaetano Brunetti y su producción musical. Ha abordado además distintos aspectos de la música, sobre todo relacionados con la cámara de Carlos IV, como el repertorio, la colección de instrumentaos, las agrupaciones instrumentales, su relación con la capilla, y se ha centrado en algunos aspectos de las fuentes musicales, como el papel empleado en las copias musicales de palacio.

También sobre la música de la Real Cámara, Teresa Cascudo ha trabajado en relación a los músicos de esta dependencia durante el reinado de Carlos IV, reconstruyendo su plantilla<sup>25</sup>, así como de algunos aspectos relacionados con el género sinfónico<sup>26</sup>.

A pesar de todo, estos trabajos deben inscribirse en un marco más amplio y contextualizado que permita conocer la trascendencia y significación de los cambios en la evolución de las dos instituciones principales de la música cortesana, para valorar la importancia estructural que alcanzaría la música en el entorno de Carlos IV. El estudio relacionado de la Real Capilla y la Real Cámara se muestra altamente valioso para mostrar su evolución y sus transformaciones en relación a la práctica musical. Será posible evaluar cómo la afición del rey a la música de cámara determina estos cambios y la configuración de todo un entramado musical en permanente transformación.

### 3. Fuentes y metodología

Debido a la naturaleza de este trabajo, en su elaboración han tenido un peso sustancial las fuentes documentales. La documentación consultada ha sido muy extensa, y ha exigido una larga dedicación a su búsqueda, transcripción y análisis. Una gran parte de las fuentes, además, son inéditas. La labor central se ha llevado a cabo en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, donde se conserva la documentación relacionada con las casas reales de los reinados de Carlos III y Carlos IV. La información procedente de este archivo está organizada en diversas secciones: Histórica, Reinados, Administrativa, Jurídica, Personal, Real Capilla, Patriarcado de Indias, Registros, Planos, mapas y uniformes, etc. Esta división moderna, encierra la dificultad de que existen documentos similares en muy diversas secciones, que los límites cronológicos son imprecisos puesto que tanto la vida de las distintas

---

el Madrid del siglo XVIII”, *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 449-477; id.: “Artistas a la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII”, *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 67-86.

<sup>25</sup> T. Cascudo: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artigrama*, 12, Zaragoza, 1996-97, pp. 79-98.

<sup>26</sup> T. Cascudo: “Iberian symphonism, 1779-1809: some observations”, *La música en España en el siglo XVIII*, eds. J. J. Carreras, M. Boyd, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 144-156.

dependencias (como la Real Capilla, por ejemplo), como el tiempo de servicio de los músicos trascienden cada reinado, lo que complica la búsqueda, ya que hay que rastrear toda la información posible en las distintas secciones del archivo<sup>27</sup>.

He trabajado además en otros archivos, en algunos de los cuales se encuentra documentación similar a la procedente del Archivo General de Palacio. En la Biblioteca Nacional se guarda un tomo con el título “Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Real Capilla” (M 762), que recoge documentación administrativa relacionada con la capilla y recopilada en parte (algunos documentos son originales y otros copias) y anotada por uno de sus integrantes, Vicente Pérez, y que procede del legado Barbieri. De las mismas características es la documentación sobre las capillas reales reunida por el propio Barbieri y que también se conserva en la Biblioteca Nacional<sup>28</sup>. En la Biblioteca Histórica Municipal existen igualmente varios tomos de documentación sobre la Casa Real con ejemplares de los principales ceremoniales y etiquetas correspondientes a una cronología bastante amplia. De forma complementaria, he consultado otros archivos, como el Archivo Histórico Nacional y, en especial, la sección de Nobleza de este mismo archivo en Toledo, de donde procede mucha información de los músicos de la corte que estuvieron vinculados con la Casa de Osuna.

Para analizar de manera adecuada la documentación generada en el entorno de la familia real es imprescindible comprender cuál era el funcionamiento de la Casa Real. Delimitar sus distintas dependencias, los diversos cargos y las líneas generales de funcionamiento, así como los vínculos de cada una con los distintos miembros de la familia real, de tal manera que nos permita interpretar los códigos que encierra esta ingente cantidad de textos administrativos de forma adecuada. Sin un conocimiento previo del contexto y las circunstancias en que se produce la documentación, sería muy difícil de valorar su contenido.

En cuanto a las fuentes, éstas han determinado en medida la orientación de esta tesis. La tipología de estos textos es imprescindible para realizar un estudio institucional como el que se presenta aquí, tanto desde el punto de vista administrativo, de la organización de las distintas dependencias y, en concreto, de la música vinculada a ellas. Incluso desde este punto de vista, los resultados del estudio de los fondos musicales de palacio, del repertorio y de un corpus musical como el de las oposiciones ofrece resultados de gran relevancia. No obstante, son fuentes limitadas para el análisis de los aspectos ligados la práctica musical, ya que apenas contienen información en este sentido. Para abordarlos sería imprescindible contar con un material documental diferente, como serían, por ejemplo, testimonios de los personajes implicados en esta práctica, ya fueran músicos o parte del público, el propio análisis musical del repertorio, por el momento apenas trabajados. Todos estos campos de estudio están por realizarse y

---

<sup>27</sup> Sobre la reorganización del archivo y su ruptura del orden original, véase P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...* en la que detalla este tipo de cuestiones. Señala asimismo que se han realizado varias reorganizaciones de la sección de la Real Capilla que han terminado con el orden original, más coherente con el funcionamiento de la institución. Además ha habido en poco tiempo dos catalogaciones con cambios de signatura lo cual produce confusiones; igualmente ha ocurrido con la música de la Real Capilla, en la que recientemente se ha adjudicado a cada obra una nueva signatura, pues los legajos se han recolocado en cajas.

<sup>28</sup> Gran parte de estos documentos han sido transcritos por E. Casares en F. A. Barbieri: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri. I*, 2 vols., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986 y F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, editor, E. Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

serán posibles a partir de la investigación realizada en la tesis. En definitiva, el estudio de la organización de la música en el entorno cortesano durante los reinados de Carlos III y Carlos IV queda expuesto aquí de manera sistemática, basado precisamente en una exhaustiva labor de investigación sobre las fuentes documentales mencionadas que, si bien son limitadas para explorar otras cuestiones relacionadas con la música palatina, son excelentes para el planteamiento institucional llevado a cabo.

A las fuentes documentales mencionadas hay que añadir las fuentes propiamente musicales, que han sido sustanciales en primer lugar para la edición y recuperación de un repertorio único y muy relevante en la historia de la música instrumental en España de esta época. Además estas fuentes musicales han sido imprescindibles para tratar aspectos relacionados con la escritura musical, la identificación de las fuentes autógrafas y de los copistas vinculados a la Corte.

Justamente una de las mayores dificultades a la hora de elaborar esta tesis, ha sido trabajar con la numerosa documentación manejada. Esto se debe, en primer lugar, a la gran cantidad de información escrita generada por la administración real en estos años y, en segundo término, a la escasez de estudios previos realizados a partir de estas fuentes.

Los criterios seguidos para la presentación del material ha sido unificar los nombres de los músicos, adoptando la forma más frecuente que aparece, evitando los usos antiguos de nombres como Josef o Joseph por José, o Matheo por Mateo, etc. En el capítulo correspondiente a las biografías se señalan las diferentes grafías que hemos constatado de cada músico. En la transcripción de los documentos, hemos completado las abreviaturas (a excepción de las propias del tratamiento) y actualizado la ortografía y la puntuación.

La tesis la he dividido en cuatro capítulos. El primero está dedicado al estudio de la Real Capilla durante los reinados de Carlos III y Carlos IV (1759-1808), desde el punto de vista institucional. En este primer apartado, después de exponer el marco general de organización de la institución y contextualizar en él la sección musical, detallo la composición de la planta musical de capilla, describiendo sus integrantes, las funciones que asume cada uno y los sueldos que perciben. Incluyo en esta sección los puestos que desempeñan un papel fundamental en la actividad musical, como son los copistas, archiveros, templadores, organeros. A continuación me centro en el análisis del proceso de selección de instrumentistas, un sistema que funciona durante estos dos reinados, y que es relevante desde el punto de vista de los mecanismos que la propia institución pone marcha para designar a sus integrantes, teniendo en cuenta que son los músicos que pasarán a formar parte de los grupos orquestales de la cámara. La dotación de los puestos de maestro y vicemaestro de la Real Capilla es otro asunto relevante en estos años. El sistema usado para dotar las plazas y el tipo de profesionales que las ocupan, es un aspecto sustancial para valorar el perfil musical de la institución y su evolución.

Finalmente hago referencia a la procedencia de los músicos que integran la planta de música durante estos casi cincuenta años, para valorar la presencia de músicos italianos y españoles y su influencia en la Corte, tema muy presente en la historiografía de este período y que ha contribuido negativamente a su consideración.

El capítulo segundo está dedicado a la música en la Real Cámara. En primer lugar se ofrece una definición del término y sus implicaciones en el contexto de la música producida en la Corte. La música de cámara está vinculada a distintos personajes en estos años, y en este sentido ofrezco un panorama general de este tipo de actividad en el entorno de la familia real, para centrarme a continuación en el estudio de la música que promueve en esta dependencia Carlos IV desde 1760, como figura principal de la música de Corte en estos años. A continuación abordo la creación de una sección musical propia en la Real Cámara, el contexto musical y organizativo en que se produce y sus implicaciones posteriores. Me centro en cómo se articula este nuevo espacio, qué normativa tiene, quiénes forman parte de ella y en qué condiciones, y qué nuevos medios son necesarios para la práctica de la música.

El tercer capítulo está dedicado al estudio del contexto profesional de los músicos en la Corte, principalmente de los instrumentistas. Está dividido en dos partes. En primer lugar me refiero a las condiciones en que desarrollan su trabajo: los derechos que tienen como criados de la Casa Real y las remuneraciones que perciben por su trabajo. La segunda parte analiza la situación de los distintos grupos profesionales entre los músicos en la Corte, tanto en la Real Capilla como en la Real Cámara. Me centro en la participación de cada uno de estos grupos en las distintas actividades musicales de la Corte y, en función de ello, cómo se modifica su posición. Los cambios afectan sobre todo a los integrantes de la orquesta en relación a los maestros, cantores, organistas y bajones. Desde el punto de vista social, señalo las estrechas relaciones personales entre los músicos cortesanos, así como distintos elementos que muestran su fuerte cohesión como un grupo profesional de relevancia en la música de la época.

El capítulo cuarto está dedicado al estudio de las fuentes musicales y el repertorio. Planteo en primer lugar una visión general sobre la situación actual de los fondos musicales del Palacio Real en relación a la producción de la capilla y la cámara. En este sentido, se explica la formación de dos archivos musicales independientes y se plantea la necesidad de un estudio del repertorio independiente de cada sección a partir de fuentes documentales hasta ahora no estudiadas. A continuación me centro en el estudio de un repertorio muy característico que se produce en este entorno, resultado directo del proceso institucional expuesto: las obras instrumentales de oposición. Realizo un estudio del contexto de creación de estas obras y de sus fuentes. Se identifican los autógrafos y varios de los copistas que trabajaron en la Corte. Finalmente, incluyo la edición crítica de estas obras que son fundamentales para el estudio de la música instrumental española de la segunda mitad del siglo XVIII.

A partir de la amplia consulta documental antes mencionada, se ha obtenido una extensa documentación, en gran parte inédita, tanto en relación a la biografía de los músicos como de muchos de los procesos analizados en el estudio propiamente. Los apéndices recogen gran parte de esta nueva información para evitar recargar el estudio previo de datos que haría excesivamente farragosa su lectura y, que en los apéndices, aparece de forma sintética.

Por lo tanto, una parte sustancial de esta tesis la constituyen los apéndices, complemento imprescindible del estudio anterior. El primer apéndice recoge las biografías de todos los músicos implicados en la vida musical de la Corte desde 1759 hasta 1808. El segundo está formado por cinco tablas. La primera presenta la reconstrucción completa de la plantilla de los instrumentistas de la Real Capilla entre

1756 y 1808. El segundo incluye los músicos vinculados a la actividad musical de Carlos IV desde su etapa como príncipe (1760) hasta el final de su reinado (1808). El tercero presenta la reconstrucción de todos los procesos de oposición a plazas de instrumentistas de la Real Capilla, con toda la información encontrada sobre su desarrollo. El cuarto es una tabla que presenta la procedencia geográfica y profesional de los instrumentistas de la Real Capilla entre 1756 y 1808, así como de los maestros y vicemaestros. Finalmente la última presenta las obras de oposición conservadas en el Archivo General de Palacio.

El tercer apéndice recoge una breve selección de los principales documentos relacionados con este trabajo, en su mayoría ceñidos a los marcos normativos vigentes durante estos dos reinados para las distintas dependencias de la Casa Real.

En el apéndice IV se incluye la edición musical de las 36 obras instrumentales de oposición estudiadas en el capítulo IV.





# **CAPÍTULO I**

---

## **LA REAL CAPILLA DE PALACIO**



La Real Capilla era la institución encargada de la celebración del culto divino al servicio de los monarcas. Estaba formada por un importante número de sirvientes, tanto religiosos como seglares. Además de definir la institución, el término capilla<sup>1</sup> es utilizado también para referirse al lugar donde se celebraban las funciones religiosas. Otra acepción habitual es la que define solamente la parte musical de la institución<sup>2</sup>.

Desde el punto de vista musical, ha sido una de las principales instituciones españolas, por su extensa historia, por el elevado rango alcanzado por muchos de los músicos que sirvieron en ella y porque marcó a lo largo de mucho tiempo el ideal estético a seguir por otros centros religiosos<sup>3</sup>. Su historia se remonta al siglo XII y, según ha estudiado L. Robledo, su consolidación se produjo con la unión de las coronas de Castilla y Aragón en 1469 tras contraer matrimonio los Reyes Católicos. Las bases de su funcionamiento quedan fijadas durante el reinado de Felipe II<sup>4</sup>, cuando se establece la normativa que rige la institución y los componentes de la misma. En el siglo XVII se emprendieron continuas reformas, entre las que destaca el afianzamiento del cargo de mayordomo mayor en cuanto a sus funciones como responsable de la parte material de la institución. La supremacía del mayordomo mayor sobre el limosnero mayor en la gestión del aspecto material de la Capilla Real fue necesaria por las fricciones que se producían entre ambos puestos. Felipe IV, en 1651, sanciona las que se pueden considerar primeras etiquetas de la Casa Real española. En ellas se recoge la preeminencia absoluta del mayordomo mayor. Posteriormente se elaboró un nuevo texto y, en torno a la mayoría de edad de Carlos II, en el momento de organizar su nueva casa, se redactaron otras etiquetas (ca. 1675-79)<sup>5</sup>.

En la primera mitad del siglo XVIII, con el advenimiento de la nueva dinastía se producen modificaciones importantes, algunas afectan de manera esencial a la parte musical, ya que los dos primeros Borbones, Felipe V y Fernando VI, fueron grandes aficionados a la música y promovieron su presencia en palacio de una manera muy destacada.

La capilla, como espacio físico donde se desarrollaban las funciones religiosas, tuvo en el siglo XVIII diferentes ubicaciones. La destrucción del Real Alcázar en la nochebuena de 1734 debido a un incendio, impidió durante años que la capilla tuviese

<sup>1</sup> L. Robledo explica que el origen del término está “en el conjunto de reliquias que acompañaban a los monarcas francos de la dinastía merovingia, entre las cuales sobresalía en importancia la ‘capa’ de San Martín; para su custodia se creó un conjunto permanente de ‘capellanes’ que, con el tiempo, tomó el nombre del relicario, con lo que el término pasó a designar tanto éste como la institución”, “Capilla Real”, *DMEH*, vol. 3, p. 119-132.

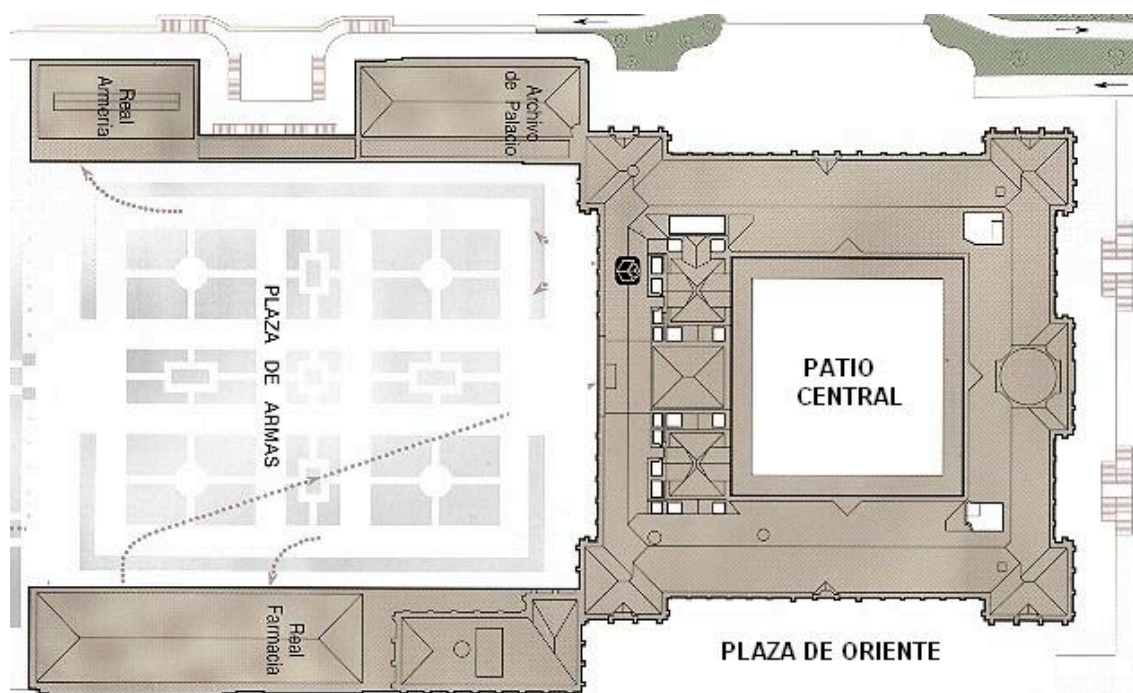
<sup>2</sup> *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, 1780.

<sup>3</sup> Por ejemplo, la monografía de A. Martín Moreno dedicada a la historia de la música española en el siglo XVIII plantea que la música de la corte ejerció como modelo y atracción para otras esferas musicales, instituciones o personas. Así sitúa en primer término el estudio de la Capilla Real de palacio, como centro de referencia. Igualmente el ámbito de la Corte preside las otras dos partes que configuran el libro, la música teatral y la música de cámara, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1983.

<sup>4</sup> L. Robledo: “Capilla real”, *DMEH*, id.: “La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556”, *Revista de Musicología*, X, 2, 1987, pp. 753-796; el estudio más completo sobre la Capilla Real de Felipe II es L. Robledo et al.: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000. Otra referencia fundamental es el estudio de M. Martínez Millán y S. Fernández Conti (dirs.): *Casas Reales españolas, La monarquía de Felipe II: La casa del Rey*, 2 vols., Madrid, Fundación Mapfre-Tavera, 2005; la parte dedicada a la capilla está realizada también por L. Robledo.

<sup>5</sup> L. Robledo et al.: *Aspectos de la cultura musical...*, pp. 31ss.

una sede estable acorde a su rango. Así, mientras se procedía a la construcción del nuevo palacio –con una nueva sede para la capilla, la que hoy se conserva–, buscaron espacios alternativos para sus actuaciones. Durante estos años fueron dos los templos principales donde tuvieron lugar las ceremonias: la capilla de San Gerónimo, situada en el Palacio del Buen Retiro (donde residían los reyes a la espera de terminar el palacio), cuando asistían los monarcas. Cuando no asistían los reyes se celebraban en la capilla de la calle del Tesoro, donde se instaló la parroquia de palacio hasta que terminó la nueva construcción, situada frente a la entrada principal del antiguo palacio. A partir de 1764, una vez listo el palacio e instalada en él la Corte, fue en esta nueva capilla donde pasaron a desarrollarse las funciones<sup>6</sup>. La Capilla Real de palacio, cuyo patrón es San Miguel, está situada en el centro de la planta principal del lado norte de palacio y se accede a ella desde la galería que rodea al patio central.



*Planta del Palacio Real de Madrid*

El proyecto de construcción de la capilla se debe a Juan Bautista Sachetti. Éste la había situado en un inicio donde finalmente se situó el Patio de Alabarderos. Fue después Ventura Rodríguez quien introdujo modificaciones en el proyecto y ubicó la capilla en el lugar donde hoy se encuentra, una vez aprobado el proyecto por Fernando VI en 1749. Su construcción se llevó a cabo entre 1750 y 1752. En 1759, a la llegada de Carlos III, la capilla era la única estancia finalizada en el palacio, si bien aún no se había concluido la decoración. Para la Capilla Real del palacio nuevo Felipe V (1700-1746) había encargado al monje benedictino fray Martín Sarmiento el programa decorativo. Este programa se mantuvo con la aprobación de Fernando VI pero sólo llegó a realizarse en parte, pues Carlos III la modificó por considerarla anticuada, ya que la concepción de Sarmiento estaba más próxima a la teoría musical del siglo XVII que a la del siglo XVIII. Sarmiento incluía en su programa para la bóveda de la Real Capilla aspectos musicales, aunque finalmente, sólo algunas figuras de las diseñadas por él

<sup>6</sup> *Palacio Real de Madrid*, Editora Nacional, 1985; BN, M 762.

fueron aprovechadas por el pintor Corrado Giaquinto, quien realizó la pintura de la bóveda a partir de 1760<sup>7</sup>.

El elemento principal de la capilla relacionado con la música es el órgano. Es un magnífico instrumento de la organería española del siglo XVIII, construido por Jorge Bosch, que se conserva prácticamente en su estado original, habiendo sido restaurado por Gerhard Grenzing en 1994. En 1756 se puso en marcha la construcción del órgano en el taller de Leonardo Fernández Dávila y la obra se alargó hasta 1759. Una vez terminadas de construir las piezas, el montaje se interrumpió hasta febrero de 1771, cuando se pudo iniciar la instalación. Dos meses después murió Fernández Dávila, cuya labor fue continuada por Jorge Bosch, organero procedente de Mallorca. Bosch hizo algunas aportaciones que incluyen nuevos registros (como la flauta travesera) y una maquinaria de su invención que facilitaba el paso del aire a los tubos. La construcción del órgano finalizó en 1778<sup>8</sup>.

La Corte permanecía la mayor parte del tiempo fuera de Madrid. Carlos III, gran aficionado a la caza, prefería residir más cerca de la naturaleza, costumbre continuada por su hijo Carlos IV. Carlos III pasaba escaso tiempo en Madrid, solo unos dos meses al año. El resto del tiempo lo distribuía entre los diferentes Sitios Reales, tal como cuenta su biógrafo el conde de Fernán Núñez<sup>9</sup>: desde el 7 de enero hasta el sábado de Ramos residía en El Pardo; regresaba a Madrid hasta el miércoles de Pascua y tras estos 10 días se trasladaban a Aranjuez, donde estaba la Corte hasta últimos de junio. Regresaban a Madrid hasta el 17 o 18 de julio y partían después a San Ildefonso hasta el 7 u 8 de octubre, cuando se quedaban en El Escorial, y de allí a Madrid, donde pasaban desde finales de noviembre o los primeros días de diciembre, hasta el 7 de enero.

Carlos IV pasaba largas temporadas también en los Sitios Reales. La estancia principal es la que tenía lugar en Aranjuez, que se extendía desde principios de año hasta el mes de agosto, ampliando la temporada en este Real Sitio y suprimiendo la estancia de los primeros meses de año en El Pardo como hacía su padre<sup>10</sup>. Durante la jornada en Aranjuez se llevaban a cabo las principales actividades musicales.

Como consecuencia de estas largas permanencias fuera de Madrid, era frecuente que algunas de las festividades religiosas más importantes, como la Semana Santa o el

<sup>7</sup> Martín Sarmiento: *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002. Agradezco a C. Bordas el acceso al texto de su conferencia “Il programma iconografico musicale nei palazzi di Carlos IV (1759-1808)”, presentada en el Congreso internacional Musical Symbols in Pictorial Cycles / Simboli musicali nei cicli pittorici (Lecce, 25-27 de septiembre de 2009), donde se aborda este tema.

<sup>8</sup> Sobre la construcción del órgano de la Real Capilla véase C. Bordas: “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 807-851; A. Alonso, B. Marrero y J. L. Sancho: “El órgano de la Capilla del Palacio Real de Madrid: noticias documentales”, *Revista de Musicología*, XII, 2, 1989, pp. 535-566; C. Bordas: *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2005; Andrés Cea: *Domenico Scarlatti & Cia*, notas al CD, Los Siglos de Oro, Fundación Caja Madrid-Patrimonio Nacional, 2007. La descripción técnica del instrumento en L. Jambou: *Evolución del órgano español (siglos XVI-XVIII)*, Universidad de Oviedo, 2 vols., 1988; y F. López: *Órganos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1999, pp. 188-194.

<sup>9</sup> Conde de Fernán-Núñez: *Vida de Carlos III*, eds. A. Morel-Fatio y A. Paz y Melia, prólogo de Juan Valera, ed. facsimil, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

<sup>10</sup> Los pagos a los criados de cámara durante las jornadas, con la indicación de las fechas en que tuvieron lugar, se pueden consultar en AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 22.

Corpus se celebrasen en El Pardo, El Escorial o Aranjuez, adonde se trasladaba la Real Capilla para solemnizar las mencionadas celebraciones con la asistencia del monarca<sup>11</sup>.

### 1. Estructura y organización

La Real Capilla, como acabo de señalar, es la institución encargada de oficiar los servicios religiosos al servicio de los monarcas. Hoy en día, además, sabemos que esta institución ejercía un importante papel en la representación pública de la imagen del rey, sirviendo para “magnificar la realeza y sacralizarla mediante el ceremonial litúrgico”<sup>12</sup>, lo que otorgaba a esta institución un carácter de especial relevancia dentro de la Casa Real. En este contexto, la música es un elemento de primer orden por el papel determinante que desempeña en las funciones religiosas.

La principal autoridad de la Real Capilla es el patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor. Este cargo es nombrado directamente por el monarca y su titular es el arzobispo de Santiago. En lo religioso, su autoridad comprende a toda la Corte, si bien en lo material está sometido al mayordomo mayor, jefe de la Casa del Rey. La capilla estaba formada además por un cuerpo de religiosos (curas, predicadores, capellanes), una sección jurídica que ejercía su competencia sobre toda la servidumbre real (juez, fiscal, abogado, penitenciario...) y la parte musical compuesta por un maestro de capilla, cantores e instrumentistas; adscrito a la Capilla Real se encuentra el Real Colegio de Niños Cantores, donde se formaban los futuros músicos –cantores preferentemente– de la institución.

Para conocer la situación de la capilla tras la llegada Carlos III en 1760 es imprescindible hacer un recorrido de su evolución durante los dos reinados anteriores. La entronización de Felipe V a España en el inicio del siglo no significa solamente un cambio de rey, como había ocurrido hasta entonces tras el fallecimiento de los monarcas, sino que supone la llegada de una nueva dinastía. Felipe V realizó una serie de reformas en las Casas Reales y estableció una nueva planta de criados para la Real Capilla, en 1701, con dos objetivos principales: que la celebración del culto contara con los medios adecuados para su funcionamiento, es decir, con un número fijo de criados y lograr así un segundo objetivo: racionalizar el gasto<sup>13</sup>. La nueva planta definía los cargos que debían servir en la capilla y la dotación de cada uno de ellos. Una de las novedades más significativas desde el punto de vista musical fue la creación de la plaza de rector del Colegio de Niños Cantores, que quedaba unida al cargo de maestro de música de la Real Capilla.

---

<sup>11</sup> La transcripción de varios documentos que contienen disposiciones para el traslado de los miembros de la Capilla Real para las celebraciones fuera de Madrid puede verse en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, ed. E. Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988. Asimismo se puede encontrar abundante documentación al respecto en AGP, Registros, tomos 111, 112, 113 y 114.

<sup>12</sup> J. C. Saavedra Zapater y J. A. Sánchez Belén: “La hacienda de la Capilla Real durante el reinado de Felipe V”, *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, eds. Carlos Gómez-Centurión Jiménez y Juan A. Sánchez Belén, Madrid, Centro de Estudios políticos y Constitucionales, 1998, pp. 121-155.

<sup>13</sup> Desde finales del XVII surge la necesidad de llevar a cabo reformas en la economía de la Real Capilla, ver J. A. Sánchez Belén: “La Capilla Real de palacio a finales del siglo XVII”, *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, eds. J. J. Carreras y B. J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 411-447.

Sin embargo, el cambio de dinastía no iba a resultar nada fácil. La Guerra de Sucesión altera la vida de la Casa Real y los gastos obligan a los propios criados a renunciar a una parte de sus sueldos para sufragarla. Terminada la contienda, en 1707 se retoma el marco reglamentario de 1701. Era previsible, no obstante, que una vez instalado en el trono, el rey procediera a la depuración de los criados de la Corte que no habían estado de su lado a lo largo del conflicto. Como consecuencia, los miembros de la capilla que no le dieron su apoyo, como fue el maestro de la capilla Sebastián Durón, fueron exiliados<sup>14</sup>.

En 1724, con el retiro de Felipe V a La Granja de San Ildefonso, se creó otra capilla, semejante a la de Madrid. En ella servían los músicos de la capilla que se trasladaron con el rey, a los que se unieron otros músicos venidos de Italia. Por tanto, con la subida al trono de Luis I se origina una duplicidad de capillas. Tras su temprana muerte ese mismo año de 1724, Felipe V debió regresar a Madrid para instalarse de nuevo en el trono, lo que obligó a reunir todos los músicos en una sola capilla. La planta de músicos en Madrid vio así multiplicar sus cargos<sup>15</sup>. Además, a lo largo del reinado de Felipe V la introducción de la “música moderna”, que requiere una mayor participación instrumental, obliga a la contratación de instrumentistas que van variando su número según las necesidades crecientes, al margen de lo regulado en la planta de 1701. Con la intención de no aumentar en exceso la dotación económica destinada al pago de los criados, se aplicaron dotaciones de plazas vacantes a las nuevas incorporaciones<sup>16</sup>.

Entre 1728 y 1733 se interrumpe otra vez el cobro normal de los salarios debido a la jornada de Andalucía, problema que se ve agravado en 1734 por las campañas militares, que se acrecientan hasta 1745, cuando la cantidad a la que ascendía la deuda con los criados de la capilla era muy elevada<sup>17</sup>. En 1739 el cardenal Mendoza, patriarca de las Indias, proyecta una reforma que recogiese los nuevos puestos que se habían incorporado –como los predicadores y los músicos–, ya que la planta de 1701 se había quedado obsoleta. Asimismo, continúa en estos años el problema de la falta de dotación fija para los capellanes de honor, remuneración que no había sido contemplada en la reforma de 1701 y que no se hará realidad hasta la nueva plante de 1749. Sin embargo, la proyectada reforma de 1739 no tuvo efecto<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> B. Lolo: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1988; id.: “Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia”, *Revista de Musicología*, XV, 1, 1992, pp. 195-208.

<sup>15</sup> Sobre la creación y la composición de estas dos capillas y su posterior reunificación ver B. Lolo: *La música en la Real Capilla...*, pp. 43 ss., y N. Morales: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens u service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

<sup>16</sup> Son cuantiosos los ejemplos de contratación de músicos, sobre todo intérpretes de cuerda, pertenecientes a la orquesta de la ópera a los que se conceden las futuras vacantes; cuando éstas no se producen en un breve espacio de tiempo se les asignan sueldos y sobresueldos para retenerles con el fin principal de no perder a los músicos necesarios en las funciones operísticas. Véase por ejemplo el caso de Domingo Porretti, AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5. Sobre la contratación de músicos en este reinado ver N. Morales: *L'artiste de cour...*

<sup>17</sup> La jornada de Andalucía (1728-1733) produjo desajustes en los pagos y, desde 1734, debido a las campañas militares (la Guerra de Polonia y la Guerra de Sucesión con Austria), entre 1734 y 1745 se aumentó mucho la deuda. J. C. Saavedra Zapater: “Evolución de la Capilla Real de palacio en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, anejo II, 243. Sobre el cese de los pagos a los músicos de la Real Capilla y el fuerte absentismo laboral que trae consigo, ver N. Morales: *L'artiste de cour...* p. 105 ss.

<sup>18</sup> J. C. Saavedra, J. A. Sánchez Belén: “La hacienda de la Capilla real...”, pp. 140-143.



Al tiempo que la capilla sufría las carencias de una precaria situación económica, la Corte desplegaba en otros ámbitos una actividad musical inusitada. La ópera de corte, promovida desde instancias reales, se convierte en el centro de la música cortesana a la que se destinan medios sin freno. La llegada de numerosos músicos italianos, favorecidos por la segunda esposa de Felipe V, la parmesana Isabel de Farnesio, fue una constante en palacio. Estos músicos se van integrando en la servidumbre de palacio: el compositor Francisco Corselli, el cantante Farinelli, junto a los violinistas Miguel Geminiani o Jaime Facco, son algunos de los más conocidos<sup>19</sup>. La actividad operística es el motor principal de los cambios producidos en la planta de la capilla en la primera mitad del siglo. La Real Capilla es el centro que aglutina a los músicos de palacio, por lo que incorpora a su sección también los intérpretes que requieren las funciones operísticas, lo que incrementa su plantilla musical<sup>20</sup>.

A lo largo de la dilatada historia de la capilla es constante la participación de sus integrantes en actividades ajenas a las funciones religiosas. La Capilla es la dependencia que surtía de efectivos a los distintos ámbitos de la música cortesana, principalmente a la cámara<sup>21</sup>. En estos años de crisis, los músicos de la capilla sufrieron los problemas económicos de la Casa Real, mientras contemplaban cómo no se reparaba en gastos para las producciones operísticas. Aunque un grupo importante de músicos de la capilla participaba activamente en las óperas, por lo que recibían sobresueldos, sin embargo, el resto no sólo no participaba en estos espectáculos sino que ni siquiera cobraba su salario. Esto tuvo graves consecuencias para la institución: los músicos dejaron de lado su obligación de asistir a las funciones y se dedicaron a la búsqueda de otros empleos que les permitieran sobrevivir. Igualmente, los músicos de la capilla se dividieron en dos grupos, de tal forma que podían compatibilizar sus actuaciones obligatorias en la Capilla Real y ser contratados para actuar en otras funciones fuera de palacio y así aumentar –en algunos casos simplemente obtener– sus ingresos. Esta práctica estaba regulada y era consentida por las autoridades de la capilla en vista de que sus criados o encontraban ingresos alternativos o no podrían sobrevivir ante el impago de su salario<sup>22</sup>.

En la década de 1740 la Real Capilla afrontó serios problemas por la ausencia de los músicos, que dejaban a la institución sin el número suficiente para las funciones religiosas. El maestro de la capilla, Francisco Corselli, plantea este problema a las autoridades de la Real Capilla. En 1746 el patriarca de las Indias, tras recibir un informe

---

<sup>19</sup> Sobre la actividad musical en la cámara del rey ver N. Morales: *L'artiste de cour...*, pp. 191-249; sobre la ópera de corte en esta época, J. J. Carreras: "En torno a la introducción de la ópera de corte en España", *España festejante. El siglo XVIII*, ed. M. Torrión, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999, pp. 323-347; id. "Amores difíciles. La ópera de corte en la España del siglo XVIII", *La ópera en España e Hispanoamérica*, eds. E. Casares y A. Torrente, Madrid, ICCMU, 2001, vol. 1, pp. 205-230.

<sup>20</sup> Sobre los músicos extranjeros que se integran en la Real Capilla en estos años se puede consultar B. Kenyon de Pascual: "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749", *Actas del congreso España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol.1, pp. 93-97.

<sup>21</sup> L. Robledo et al.: *Aspectos de la cultura musical...*; L. K. Stein. "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", *La Capilla Real de los Austrias...*, pp. 251-276; T. Knighton: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001; P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción: la Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003; N. Morales: *L'artiste de cour...*

<sup>22</sup> N. Morales: "Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina", *Revista de Musicología*, XXII, 1, 1999, pp. 175-208; id.: *L'artiste de cour...*

del maestro sobre la penosa actuación de la capilla en las funciones de Semana Santa del año anterior, envía el siguiente informe:

Exmo. Sr.

En 22 de marzo del año pasado de 1745, hice representación a S. M. dando cuenta del deplorable estado en que se veía el divino culto de la Real Capilla, y exponiendo, el recelo que tenía, de que pudiese permanecer en esta conformidad, si no se tomaba providencia; y como me parecía que llegaría el doloroso caso de haberse de cerrar la Real Capilla, por no exponer el divino culto a que sirviese, más, de escandalosa irreverencia, que, de veneración debida, y al mismo tiempo represente, que, eran los motivos de este grave desorden, la falta de capellanes de Altar, y el abandono de los músicos para cuya reparación expuse también los medios que tenía por convenientes. Aunque desde entonces acá ha ido a más cada día la decadencia del culto, he omitido volver a molestar los reales oídos de S. M. con nuevas representaciones por creer (como creo) que su innata real piedad y católico celo, no dejará de inclinarse a remediar la necesidad que exponía, y esta tan justa consideración me contendría siempre, a no tocar este asunto, si no llegase el extremo más lastimoso que se pueda esperar y que me es indispensablemente preciso hacerlo presente, en cumplimiento de mi obligación.

El maestro de la Real Capilla, Dn. Francisco Corselli, me ha dado cuenta (por la adjunta representación) del escándalo que estuvo casi para suceder en presencia de SS.MM. y toda la Corte, en las funciones de esta Semana Santa pasada, por la falta de capellanes de Altar, que cantasen el Viernes Santo, las Antifonas y Versos que corresponden, durante la Adoración de la Cruz. Y con este motivo me expone que providencie yo haya un número suficiente de estos ministros, haciéndome consideración de que sin ellos, humanamente, no se puede hacer el servicio de ambas majestades en la Real Capilla, y los continuos riesgos a que está expuesto el culto, cotidianamente, y sin poderlo remediar.

En este particular no me queda que hacer, ni que decir más, de lo que tengo latamente expuesto en cuatro representaciones, además de la última referida de 22 de marzo del año pasado en que las cito, y a la cual me refiero; y solamente digo a Vd. que por la falta de estos capellanes (que útiles no hay más que los tres precisos para cantar una misa) vivo temeroso de que para el día del Corpus próximo u otra festividad a que asisten los reyes suceda la contingencia de caer alguno indispuerto como acaece frecuentemente entre año, por lo que la mayor parte de él, no hay misa cantada en la capilla como lo tengo representado; con que, si, tal llega a suceder en alguna de las celebridades, dejo a la comprensión de V. E. que escándalo se dará sin ser fácil el remedio.

Sobre el otro motivo, del abandono de los músicos (que también es causa principal de la decadencia del culto) igualmente tengo expuesto lo que se me ofrece, pero ahora debo decir a V. E. que ha llegado a tan sumo grado, que rara es la función, a que asisten más músicos que los niños cantores del colegio, y aquellos, que por viejos, no pueden ya servir, y así sucedió en el Te Deum, que mandó S.M. cantar en la capilla el día 18 del corriente, que puede considerar V. E. que solemnemente se haría, no habiendo habido, de voces, más que los niños, y tres triples, siendo inhábiles los dos, por ancianos, y de instrumentos, sólo tres violines, el organista y un clarín en esta misma forma se celebran toda las demás funciones, y algunas, no con tantos instrumentos como la citada, con que bien se deja conocer la nota y causa de irreverencia.

Este desorden tan grave y lastimoso, tengo representado, que depende del considerable atraso que experimentan estos criados en la cobranza de sus sueldos, pues va corriendo para trece años que no se les ha hecho un pago formal, de la consignación, que tienen en tesorería general. Si hasta aquí, han sido medios para obligarles a que no abandonasen del todo su asistencia al capilla, el ruego, la reprensión suave, y la amenaza del castigo; hoy ya reconozco evidentemente, que nada de esto sirve para contenerlos, ni aún la esperanza de que trata de atender su razón, pues por más que he procurado persuadirles de ello, viven como destituidos de todo alivio, y públicamente lo dicen, y así con esta desconfianza que les asiste, a vista de que son entre las demás casas reales los excluidos de las consignaciones, dejan enteramente abandonada la Real Capilla por acudir a las iglesias particulares donde los llaman, a que les obliga su necesidad, y en tal conformidad veo, que lo hacen, que aseguro a V. E. me temo, llegue día que ocasionen nota pública, incurriendo en una inobediencia escandalosa e irremediable.

En estos términos, tengo por muy conveniente, y preciso, que se procure dar cuanto antes alguna providencia sobre este expediente; por lo que, a V. E. suplico que por el

servicio que hará a los dos majestades y para quietud de mi conciencia, se sirva tomarle a su cuidado, promoviendo su más pronto y favorable despacho, o noticiar mi temor a S. M. para que se digne resolver lo que fuere más de su real agrado, antes, que se advierta falta pública en alguna de las funciones que autoriza su real persona.

Nuestro señor dilate la vida de V.E. los muchos años que le pido.

Aranjuez 29 de mayo de 1746.

El patriarca [firmado] al Exmo sr. marqués de Villarias<sup>23</sup>.

Este informe refleja algunos de los problemas esenciales de la institución: la falta de pago a los músicos les autoriza a actuar fuera de palacio en aras de conseguir el dinero necesario para su subsistencia, por lo que se ve privada de la mayoría de sus miembros. Una de las consecuencias es, por ejemplo, que muchas funciones no pueden ser cantadas, a pesar de que el ceremonial prescribe que lo sean.

Otro problema fundamental que afectó a la capilla en la primera mitad del siglo XVII fue la destrucción en la Nochebuena de 1734 del Real Alcázar. Esto marcó la actividad musical durante bastantes años, ya que al haberse perdido el archivo de música, hubo que recuperar la música de los maestros precedentes, comprar obras y encargar a los compositores que escribieran música para la liturgia. El alcance de lo ocurrido en 1734 continuó hasta bien entrado el reinado de Carlos III, tema que se abordará en el capítulo IV.

Antes de la llegada de Fernando VI en 1746 el estado de las cuentas de la Casa Real era caótico<sup>24</sup>. Una de las razones principales es la existencia de una acusada desigualdad salarial entre los criados, debido a la concesión frecuente de sobresueldos junto a la falta de pago. En el caso de los músicos, podemos destacar los altísimos salarios de Porreti, Corselli, Nebra o Geminiani. Si bien, los músicos no eran los únicos criados con estos privilegios; como señala Gómez-Centurión, un *garçon* de cámara francés cobraba hasta 18.000 reales anuales, mientras otros mozos de guardarropa españoles sólo percibían 2.000 reales<sup>25</sup>.

### *1.1. Los cambios introducidos por el Marqués de la Ensenada en 1749*

La mayor reforma de la Real Capilla en el siglo XVIII fue impulsada por el marqués de la Ensenada en 1749 y se enmarca en la reforma general de las Casas Reales<sup>26</sup>. En 1743 Ensenada fue nombrado ministro de Hacienda. En ese momento era necesario aumentar los ingresos para financiar la guerra, por lo que se propuso controlar el gasto de las Casas Reales. Según Gómez-Centurión, Ensenada dio un golpe mortal al poder de los grandes en palacio, a pesar de lo cual mantuvieron muchos de sus puestos, ya que además de ser una importante fuente de ingresos les daba capacidad para sostener sus propias redes clientelares. Efectivamente, el marqués de la Ensenada contribuyó a poner

---

<sup>23</sup> AGP, Administrativa, leg. 1115, cit. parcialmente en N. Morales: *L'artiste de cour...*, p. 115. Esta dramática situación venía de lejos puesto que años antes ya faltaban músicos. N. Morales (*L'artiste de cour...*, pp. 110 ss), presenta cuadros de absentismo muy elocuentes de la situación de precariedad en los efectivos musicales en estos años.

<sup>24</sup> C. Gómez-Centurión: "La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada", *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, 1998, pp. 59-83; 66.

<sup>25</sup> C. Gómez Centurión: "La reforma de las Casas Reales...", p. 66.

<sup>26</sup> Sobre la reforma del marqués de la Ensenada, el contexto en que se formuló, sus características y su alcance, ver C. Gómez-Centurión Jiménez: "La reforma las Casas Reales ...".

al día las deudas, pero no terminó con el sistema, sino que más bien se hizo con el control eliminando algunos criados que habían acumulado excesivo poder<sup>27</sup>.

Respecto a los criados, se establecieron algunas normas para racionalizar el funcionamiento de los distintos departamentos. En primer lugar establecer los cargos necesarios prohibiendo alterar su número. Se impuso asimismo un salario único para los criados, reuniendo las anteriores percepciones por gajes, raciones y otros complementos, con la prohibición de no poder aumentarlos. Los criados mantendrían sus salarios, dejando el cumplimiento efectivo de la nueva planta para cuando se renovaran los puestos. Se intenta regular la carrera y el sistema de acceso a las plazas y el ascenso en el escalafón, que se realizaría exclusivamente por mérito (era común la dotación de las plazas sin previo concurso de méritos, así como los ascensos en razón de la antigüedad).

Una de las consecuencias de esta reforma es la supresión de la Casa de Castilla, que se mantenía hasta entonces, aunque vacía de contenido, y que pasa a denominarse Casa del Rey. El resto de departamentos quedaban igual: además de la Casa del Rey se encuentran la Real Cámara, Casa de la Reina, Caballeriza del Rey, Casa de los Caballeros Pajes, Real Ballestería, Caballerizas de la Reina y Real Capilla. Respecto al control económico, la reforma afectó a las tesorerías de las reales casas, creando una tesorería de reales servidumbres que las agrupaba a todas.

Algunos de los puntos principales de la reforma que atañen a la Capilla Real fueron:

- Fijar el número de criados y que éste no pudiera alterarse.
- Prohibir la percepción de más de un sueldo y reunir todos los que se cobraban (por planta y otros complementos) en un solo pago (aunque se mantuvieron los sueldos y complementos de los que gozaban de ellos y se limitaba la norma a quienes les sucediesen en el cargo).
- Prohibir ocupar más de un puesto por persona.
- Regular la concesión de licencias por un periodo máximo de dos meses al año.
- Regular el sistema de acceso a las plazas, en el que debe primar sobre todo el mérito de los aspirantes.
- Prohibición de asistir a funciones fuera sin permiso expreso del monarca.

En 1749 se establece una nueva planta de criados que incluye la sección musical<sup>28</sup>. Respecto a la planta anterior, lo más notable es el aumento de los instrumentistas: los violines pasan de ser 4 a 12; se incluyen 4 violas, y se fijan nuevas plazas para los instrumentos de viento como las trompas, oboes y flautas. La importancia de la sección musical de la capilla en otras funciones musicales en el entorno de la Corte, es la razón de que se produjera un sensible aumento de los músicos, de tal forma que: "... para que en las fiestas más principales, se pueda cantar a tres coros de voces y de instrumentos. Y que estos serán suficientes para acompañar una ópera, si fuera necesario"<sup>29</sup>. En el reglamento queda estipulado asimismo que la Real Capilla y el Real Colegio de Niños Cantores están bajo la autoridad del patriarca de las Indias y capellán mayor. Precisamente, los colegiales tendrán preferencia para ocupar las plazas de la capilla, respecto a los pretendientes de fuera de ella.

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> AGP, Administrativa, leg. 1132. Ver apéndice documental, doc. nº 1.

<sup>29</sup> AGP, Real Capilla, Cª 70/5, cit. N. Morales: *L'artiste de cour...*, p. 122.

Antes de 1756 hubo otros cambios, algunos de trascendencia en la planta de música, como es la creación en 1751 de la plaza de vicemaestro de la capilla, que llevaba aparejada el puesto de vicerrector del Real Colegio de Niños Cantores. Debido a la diversidad de tareas asignadas al maestro Francisco Corselli, se consideró nombrar un segundo maestro para que pudiera sustituir al titular en las ausencias y enfermedades de éste. Corselli, además de las obligaciones de maestro y rector –componer música para las funciones, dirigir las actuaciones de la capilla, encargarse de la formación de los cantoritos y de la gestión del colegio, entre otras muchas–, participaba en las funciones de música teatral de la Corte, por lo que siempre viajaba con los reyes, no pudiendo hacer frente a todas sus responsabilidades con la capilla y el colegio. La plaza de vicemaestro recayó en el primer organista y compositor de reconocida trayectoria, José de Nebra<sup>30</sup>. En 1754 se crearon además dos plazas de fagot, dotadas con 7.000 reales la primera y 6.000 la segunda<sup>31</sup>.

Junto a los cambios de envergadura llevados a cabo en 1749, el 27 de junio de 1753 el Papa Benedicto XIV, mediante un Breve Apostólico, otorga la parroquialidad a la capilla de palacio. De esta manera terminan los conflictos que durante años habían existido sobre la jurisdicción del capellán mayor, patriarca de las Indias, máxima autoridad de la capilla, con el arzobispo de Toledo<sup>32</sup>. Al pasar la capilla de palacio a ser parroquia, se incrementaron los servicios religiosos de forma notable: todos los domingos debía haber misa mayor (antes la Corte iba a San Gerónimo) y la Semana Santa debía celebrarse igualmente en su sede, mientras que hasta entonces se hacía en el convento de San Gil.

## 1.2. Las Constituciones de 1756-57<sup>33</sup>

Las constituciones de la Real Capilla son los textos que marcan las pautas de funcionamiento de la institución, por lo que son el principal marco reglamentario<sup>34</sup>. En ellas se fija el número de sirvientes, tanto para que no sean escasos a la hora de la celebración del culto, como para que su número no sea excesivo y acabe gravando en exceso en erario real. El momento en el que se redactan nuevas constituciones es un punto de inflexión en la evolución de la institución; la decisión de modificar los

---

<sup>30</sup> M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993; la documentación sobre la creación de esta plaza en AGP, Registros, tomo 111 y Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 4; y en BN, M 762.

<sup>31</sup> AGP, Administrativa, leg. 1115; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 3040/76 (Francisco Bordas).

<sup>32</sup> Sobre esas polémicas véase J. C. Saavedra Zapater: “Evolución de la Capilla Real...”, pp. 251-252; id.: *El primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*, Madrid, UNED, 2005, pp. 24-27.

<sup>33</sup> Se conservan numerosas copias de las Constituciones de 1756-57; BN, Mss. 14.018<sup>10</sup> y Mss. 14.017<sup>14</sup>, este último ejemplar transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, pp. 152-163. Nosotros seguimos la que se encuentra en AGP, Administrativa, leg. 1133. Las fechas de 1756-57 se deben a que la redacción del primer texto de las nuevas constituciones se aprobó el 4 de noviembre de 1756, sin embargo, el texto definitivo es del 2 de mayo de 1757, que contiene algunos artículos nuevos sobre los predicadores, maestros de ceremonias, ayudas de oratorio, individuos de canto llano y canto de órgano y se añaden además unas “obligaciones generales” referidas a todos los criados, J. C. Saavedra: “Evolución de la Capilla Real...”, p. 256.

<sup>34</sup> Había además otros reglamentos normativos, como son las etiquetas, que recogen todos los detalles referentes al ceremonial correspondiente a las distintas funciones. Las diferentes tipologías documentales son analizadas y explicadas por L. Robledo *et al.*: *Aspectos de la cultura musical...*

principales marcos de funcionamiento no es habitual, y se lleva a cabo pasado bastante tiempo desde la reglamentación anterior con el objetivo de recoger y sancionar prácticas existentes y regular los cambios producidos en las funciones religiosas. Ambas circunstancias se producen en el reinado de Fernando VI, según señala el Patriarca en su propuesta, con el argumento de que ya no se observaban algunos artículos de las anteriores (recordamos que las últimas etiquetas fueron escritas por Felipe IV entre 1647 y 1651) y otros muchos necesitaban actualizarse<sup>35</sup>. Así, en 1756-57 se establecen finalmente unas nuevas constituciones, junto a una nueva planta de música de la Real Capilla. La situación saneada de la economía en este reinado facilitará que las reformas se lleven a cabo con éxito.

El reinado de Fernando VI es, por lo tanto, fundamental para la época comprendida en esta tesis, puesto que el reglamento vigente se establece en este momento. La estructura de la capilla de Carlos III es la fijada por Fernando VI en 1757. A Carlos III, que accede al trono apenas tres años después de esta reforma, le corresponderá por tanto su puesta en marcha y desarrollo posterior.

El nuevo texto recoge parte de la normativa de Felipe IV, a la que se añade el articulado de la reforma de 1749. La planta establecida este mismo año de 1756 fijaba las obligaciones y participación de cada uno de sus miembros en los servicios religiosos.

El patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor del rey, como máxima autoridad, era el encargado de hacer cumplir los preceptos contenidos en las Constituciones. Para el gobierno y jurisdicción de la capilla contaba con una junta formada por algunos capellanes de honor, elegidos entre los más autorizados: el receptor y presidente, el juez, el cura de palacio y los dos doctorales; a éstos se podía añadir algún otro, si lo consideraba necesario.

Por fin, esta normativa incorpora la antigua reivindicación de los capellanes de honor y fija su retribución; la dotación procedía de la concesión del Papa Benedicto XIV, el 8 de marzo de 1754, de 15.000 pesos de renta eclesiástica procedentes de Indias. Se asigna a los capellanes de honor 4.000 reales anuales en concepto de distribuciones por su asistencia a las 40 horas. Se crean además, el 12 de febrero de 1757, seis plazas de capellanes cantores con título de salmistas para relevar a los anteriores.

Una parte sustancial del reglamento prescribe el sistema que deben seguir para ser admitidos. Los capellanes de honor deben pasar las pruebas de nobleza y limpieza de sangre, pruebas que deben realizarse en su lugar de origen y no en Madrid<sup>36</sup>. Este sistema se ve reforzado años después mediante dos nuevas disposiciones. La primera promulga que cualquier candidato a capellán de honor que disfrute ya de una plaza en otro centro religioso que se ajusten al modelo de la Real Capilla, es liberado de esta disposición. Si no fuera así, el procedimiento obliga a que las pruebas se realicen en el lugar de origen por las autoridades eclesiásticas competentes, enviando al juez en su sobre lacrado los informes. En 1804 se modifica el sistema de manera que para entrar

---

<sup>35</sup> J. C. Saavedra Zapater: "Evolución de la Capilla Real ...".

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 254.

como capellán se impone la realización de una oposición con objeto de medir el conocimiento del aspirante en teología o derecho canónico<sup>37</sup>.

Después de la promulgación de las Constituciones de 1756-57 apenas se introducen cambios en el reglamento durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Sí tienen lugar algunas modificaciones en cuanto a salarios y puestos, como recoge J. C. Saavedra Zapater<sup>38</sup>. Respecto a los cambios en la sección de música, los abordaremos a lo largo de nuestro estudio. Estos no afectan apenas a la estructura general de la sección musical ni a los puestos y salarios, sino que se suponen cambios en relación a las funciones que asumen los músicos en el entorno de la Corte, y las profundas transformaciones respecto a la jerarquía tradicional representada por el maestro de capilla, los cantores y los organistas.

El cambio más importante que tiene lugar durante el reinado de Carlos III en relación al marco reglamentario general de la Real Capilla es que el Vicariato Castrense y su jurisdicción, que debían ser renovados cada 7 años, recayó en el Patriarca de las Indias (a partir del breve *Quoniam in exercitibus* de 10 de marzo de 1762 expedido por Clemente XIII, a instancias de Carlos III). Esto conlleva que en 1786 se unificase el tribunal de la capilla y el del Vicariato General de los Ejércitos, para mejorar la gestión de ambas jurisdicciones<sup>39</sup>.

En el reinado de Carlos IV (1788-1808) se realizaron varias disposiciones con el objetivo de aumentar el sueldo de los integrantes de la Real Capilla. Este proceso se inició con la petición del Capellán Mayor en 1787, a raíz del notable aumento de los precios. El monarca promovió que se dispusieran para la Real Capilla nuevas mesadas eclesiásticas y elaboró un plan de aumento de dotación de las plazas<sup>40</sup>. Este plan fue aprobado el 7 de junio de 1793. Una vez concluido este proceso, las urgencias económicas de la corona, inmersa en una guerra, paralizó estas reformas<sup>41</sup>.

A pesar de esos leves cambios, la estructura y organización de la Real Capilla, en lo concerniente a las disposiciones relativas al culto divino, a los sirvientes que hay en ella y la dotación de las plazas, se mantuvieron inalterables durante estos dos reinados<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> J. A. Sánchez Belén: "La Capilla Real de palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820", *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 27, 2002, p. 103. Sobre el acceso a las plazas de capellanes en la Real Capilla en el reinado de Carlos II, véase J. A. Sánchez Belén: "La Capilla Real de Palacio a finales del siglo XVII", *La capilla Real de los Austrias...*, pp. 426-34, y durante el reinado de Felipe V, J. C. Saavedra Zapater: *Primer reformismo borbónico...*

<sup>38</sup> J. C. Saavedra Zapater: "Evolución de la Capilla Real...", p. 258 ss. Sobre las modificaciones que Saavedra expone referidas a la planta de música es necesario advertir que maneja fuentes de distinta naturaleza lo que lleva a conclusiones erróneas. Más adelante, en el apartado dedicado a la planta de música de la Real Capilla, me refiero a este aspecto con mayor detalle.

<sup>39</sup> J. C. Saavedra Zapater: "Evolución de la Capilla Real...", p. 261.

<sup>40</sup> *Representaciones a Su Magestad. Reales órdenes sobre aumento de dotación de la Real Capilla y plan del referido aumento aprobado por S.M.*, Madrid, 1794 por Plácido del Barco López. Una copia manuscrita que contiene los integrantes de la Real Capilla, el sueldo que gozan y el aumento que se propone, en AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/21 (ver apéndice documental, doc. n<sup>o</sup> 8). A este plan nos referiremos más detalladamente en el capítulo III.

<sup>41</sup> J. A. Sánchez Belén: "La Capilla Real de Palacio...", p. 101.

<sup>42</sup> Así se refleja en el "Manifiesto compendiado del estado actual de la Real Capilla de Palacio: el culto divino que se da a Dios en ella, rentas que le están concedidas, número, clases y dotación de sus ministros con todo lo demás perteneciente a la misma", BN, M. 14.017<sup>15</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, pp. 172-177.

Si bien en cuanto a la organización general de la institución apenas se introdujeron cambios, Carlos III sí intervino de forma evidente sobre la presencia de la música en las funciones, dejando claro al maestro y al vicemaestro de capilla nada más ocupar el trono, que:

No siendo del agrado del rey Nuestro Señor que las funciones sagradas de su Real Capilla a que asiste S.M. en la parte que tienen de música sean largas, sino lo más breves que puedan ser, se lo aviso a Vm y al vice maestro por éste, para que en cumplimiento de sus obligaciones hagan nuevas obras con que sea servido S.M. del modo indicado. Dios guarde Vm muchos años (Buen Retiro, 23-V-1760. A don Francisco Corselli)<sup>43</sup>.

Evidentemente esta es la razón por la cual las nuevas obras compuestas desde entonces por los maestros de la capilla son más breves que hasta entonces<sup>44</sup>.

En este mismo sentido, en 1788, cuando Lidón fue nombrado vicemaestro, el rey en destaca que “en adelante continuará ... dedicándose en alivio del maestro a hacer obras nuevas de gusto, serias y breves” (1 de junio de 1788)<sup>45</sup>. De hecho, Carlos III en lo referente a la música religiosa, apreciaba más el canto llano, mucho más sobrio y tradicional, que el canto de órgano o la música “a papeles”, como indican las siguientes palabras del monje jerónimo Juan Núñez: “El canto llano es el propio de nuestra Orden [jerónimos], y sin duda alguna de más gravedad para nuestros coros. De éste, y no de aquél [el canto de órgano] gustaba nuestro católico monarca y soberano Carlos III en las solemnidades que asistía cuando estaba de jornada en nuestro monasterio de San Lorenzo el Real”<sup>46</sup>.

### 1.3. Calendario de la Real Capilla

El calendario sagrado de la capilla era el resultado de la superposición de las fiestas conmemoradas por los reyes castellanos y aragoneses junto con las devociones de la casa de Borgoña y aquellas festividades añadidas de acuerdo con las nuevas devociones de la dinastía reinante. Los cumpleaños, las onomásticas y las honras fúnebres de los miembros más destacados de la familia real, así como los denominados “casos accidentales de la monarquía”, completaban este calendario de las celebraciones<sup>47</sup>.

Las funciones religiosas para la familia real tenían lugar en sus oratorios privados, donde las misas eran rezadas. Los encargados de estas funciones eran los capellanes de honor<sup>48</sup>. Cuando las misas se hacen en la capilla de palacio cobran una dimensión pública. La diferencia fundamental en estas celebraciones era la asistencia o no del monarca.

En las ceremonias celebradas en la capilla, la música es un elemento primordial en la solemnización del culto. De esta manera, según el rango de los días, se interpretaban

<sup>43</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 5.

<sup>44</sup> La indicación de la palabra “breve” aparece con frecuencia en las obras de Corselli, Nebra o Lidón compuestas desde la llegada de Carlos III, como se aprecia en los propios títulos de las obras. J. Peris (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

<sup>45</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>46</sup> Juan Núñez: *Quinta parte de la historia de la Orden de San Jerónimo (1676-1777)*, ed. de Francisco Javier Campos, Ediciones Ecurialenses, Madrid, 1999, vol. I, p. 152. El original se escribió hacia 1795-1797. Agradezco la noticia de esta fuente a Alfonso de Vicente.

<sup>47</sup> P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...*, pp. 184 ss.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 187.



distintos tipos de música. Según lo indicado en el método elaborado por el maestro de ceremonias Juan Bravo (1756), había cuatro tipos de celebraciones: primera clase, segunda clase, dobles mayores y ferias simples. Los tipos de canto que se ejecutaban era canto llano, fabordón, canto a facistol (o canto de órgano) y la música a papeles, para voces con acompañamiento instrumental, denominada en el entorno de la capilla “música moderna”<sup>49</sup>, como detalla el mismo Bravo, y queda sancionado en las constituciones de ese mismo año<sup>50</sup>.

# RAZON DE LOS DIAS.

## (QUE DIOS GUARDE)

TODOS LOS INDIVIDUOS DE SU REAL CAPILLA para celebrar las Festividades que ocurren con la Solemnidad que corresponde, como tambien en todas las de doble mayor, a que no asistie S. M. de Cancell, ò Cortina; y para su mas exacta

# QUE MANDA S. M.

## HAN DE ASSISTIR

A LA DE PALACIO, ESTE AÑO DE M.DCC.LIV. ponde, guardando los Ritos de la Iglesia Romana en las primeras, y segundas y por este motivo no se hallan incluidas en la Tabla de las Funciones observancia, se previene en la forma siguiente.

### NOTA.

**T**ODOS los Domingos, y dias de Fiesta del año se ha de ofrecer lo que está prevenido en la Tabla principal, con lo demás que en ella se contiene.

#### E N E R O.

Dia 18. Misa de la Cathedra de San Pedro, entrafé à las diez.  
Dia 24. Misa de la Deseccion de Nra. Señora, entrafé à las diez.  
Dia 25. Misa de la Conversion de San Pablo, entrafé à las diez.  
Dia 28. Misa de S. Julian, Obispo de Cuenca, entrafé à las diez.

#### F E B R E R O.

Dia 22. Misa de la Cathedra de San Pedro en Antioquia, entrafé à las diez.  
Dia 24. Dominica quinquagesima: Hay Misa en el Real Monasterio de San Geronymo, y asistie S. M. à ella en la Tribuna; pero si, por algun motivo, fuesse la Misa à las diez en la Capilla de Palacio, havrá Vísperas de San Mathias Apotol à las tres. Y siendo la Misa en San Geronymo, no las havrá. *Son transferidas.*  
Dia 25. Misa de San Mathias Apotol à las diez.

#### M A R Z O.

Dia 18. Misa de San Gabriel Arcangel, entrafé à las diez. Este mismo dia hay Vísperas de San Joseph à las once.  
Dia 24. Vísperas de la Anuncion de Nuestra Señora, y Encarnacion del Hijo de Dios à las tres.

#### A B R I L.

Dia 24. Misa de San Pedro Gonzalez, entrafé à las diez. *Es transferida.*  
Dia 30. Vísperas de S. Phelipe, y Santiago, entrafé à las quatro.

#### M A Y O.

Dia 2. Vísperas de la Invencon de la Cruz, entrafé à las quatro.  
Dia 6. Misa de S. Juan Ante Portam Latinam, entrafé à las diez.

Dia 7. Vísperas de la Aparicion de San Miguel, entrafé à las quatro.  
Dia 8. Misa de la Aparicion de San Miguel, entrafé à las diez.  
Dia 14. Vísperas de San Ilidro Labrador, entrafé à las quatro.  
Dia 19. Vísperas de San Fernando, Rey de España, entrafé à las quatro.

#### J U N I O.

Dia 11. Misa de San Bernabé Apotol, entrafé à las diez.  
Dia 13. Vísperas de San Juan Bautista, entrafé à las quatro.  
Dia 18. Vísperas de San Pedro y S. Pablo, entrafé à las quatro.

#### J U L I O.

Dia 8. Misa de Santa Isabel y Reyna de Portugal, entrafé à las diez.  
Dia 18. Misa de la Feltividad de Nuestra Señora del Carmen, entrafé à las diez. *Es transferida.*  
Dia 20. Misa de Santa Librada, entrafé à las diez.

#### A G O S T O.

Dia 5. Misa de la Dedicacion de Nuestra Señora de las Nieves, entrafé à las diez.  
Dia 6. Misa de la Transfiguracion del Señor, entrafé à las diez.  
Dia 9. Misa de San Julto, y Pastor, entrafé à las diez.  
Dia 9. Vísperas de San Lorenzo, entrafé à las quatro.  
Dia 13. Misa de San Pedro Advincula, entrafé à las diez. *Es transferida.*  
Dia 13. Vísperas de S. Bartholomé Apotol, entrafé à las quatro.

#### S E P T I E M B R E.

Dia 14. Misa de la Exaltacion de la Sta. Cruz, entrafé à las diez.  
Dia 20. *NOTA. No hay Vísperas de San Mathen por la asistencia à los Capuchinos de la Pasioncia.*  
Dia 24. Misa de la Feltividad de Nuestra Señora de las Mercedes, entrafé à las diez.  
Dia 26. Misa de la Feltividad de los Dolores de Nuestra Señora, entrafé à las diez. *Es transferida.*

Dia 28. Vísperas de la Dedicacion de San Miguel, entrafé à las quatro.

#### O C T U B R E.

Dia 10. Misa de San Francisco de Borja, entrafé à las diez.  
Dia 11. Misa de la Feltividad de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, entrafé à las diez.  
Dia 18. Misa de San Lucas Evangelista, entrafé à las diez.  
Dia 25. Misa de la Dedicacion de la Santa Iglesia de Toledo, entrafé à las diez.  
Dia 27. Domingo hay Misa en el Real Monasterio de San Geronymo, y asistie S. M. à ella en la Tribuna; pero si, por algun motivo, fuesse la Misa à las diez en la Capilla de Palacio, havrá Vísperas de San Simon, y San Judas Tadeo, Apotoles, à las tres; y siendo la Misa en San Geronymo, no las havrá.

#### N O V I E M B R E.

Dia 9. Vísperas del Patronio de Nra. Señora, entrafé à las tres.  
Dia 26. Misa de los Despoñorios de Nuestra Señora, entrafé à las diez.  
Dia 29. Vísperas de San Andrés Apotol, entrafé à las tres.

#### D I C I E M B R E.

Dia 10. Misa de la Feltividad de Nuestra Señora de Loreto, entrafé à las diez.  
Dia 11. Vísperas de la Concepcion de Nuestra Señora, entrafé à las tres. *Son transferidas.*  
Dia 12. Misa de la Concepcion de Nra. Señora, entrafé à las diez.  
Dia 18. Misa de la Expeccion de N. Señora, entrafé à las diez.  
Dia 20. Vísperas de Santo Thomas Apotol, entrafé à las tres.  
Dia 31. Hay Misa de San Sylvestre en el Real Monasterio de San Geronymo, y asistie S. M. à ella en la Tribuna; pero si, por algun motivo, fuesse à las diez en la Capilla de Palacio, havrá Vísperas de la Circuncion del Señor à las tres en dicha Capilla. Y siendo la Misa en San Geronymo, no las havrá.

Tabla de funciones de la Real Capilla del año 1754 (AGP, Administrativa, leg. 1115)

Según recogen las Constituciones, el calendario litúrgico anual de las actuaciones de la Real Capilla quedaría de la siguiente manera<sup>51</sup>:

- todos los días se canta misa mayor según el rito que corresponda, excepto los días que la pida el rey en San Gerónimo o en otra iglesia, a la que el rey asiste en verano desde principio de mayo hasta fin de septiembre a las 10 en invierno y a las 9 en verano y días de fiesta (*Constituciones*, art. 62).

<sup>49</sup> Sobre estos cuatro tipos de música que interviene según el rango de la celebración correspondiente trata P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...*, pp. 193 ss. A pesar de estar centrado en el reinado de Carlos II, las fuentes empleadas para el estudio de la música en las ceremonias religiosas los realiza Rodríguez a partir de documentación muy posterior, de 1756, por tanto, refleja una práctica muy cercana al reinado de Carlos III. En la segunda mitad del siglo, no se produjeron modificaciones sustanciales en este sentido.

<sup>50</sup> Véase apéndice documental, documento nº 4.

<sup>51</sup> Algunos aspectos recogidos en las Constituciones de 1756-57 se redactan a partir de los informes emitidos por los distintos miembros de la capilla, como ocurre con el método de Coro elaborado por el maestro de ceremonias Juan Bravo, Real Capilla, Cª 2/4, transcrito completo en el apéndice documental, doc. 4.

- se cantarán vísperas y completas todos los días siguientes de primera y segunda clase; también todos los días que haya maitines y laudes; se cantarán segundas vísperas todos los domingos del año y fiestas de guardar, aunque no sean más que de precepto de oír misa; se cantarán también vísperas y completas en toda la octava del Habeas Christi, que serán todo el año a las 3,30 de la tarde si el capellán mayor no cambia la hora y sólo cesarán en la capilla cuando se pidieran en San Gerónimo o en otra iglesia (*Constituciones*, art. 63).

- se cantan maitines y laudes en los días siguientes:

cuatro días de Pascua de Navidad

día de la Ascensión

tres días de Pascua del Espíritu Santo

día del Corpus Christi y todos los días de su Octava

día de la santísima Trinidad cinco festividades de Nuestra Señora: Concepción, Natividad, Purificación, Encarnación y Asunción.

día de Todos los Santos y Ánimas

día de San Juan Bautista

San Pedro

San Pablo de Santiago

José de San Fernando

Santa Bárbara

Todos tendrán lugar en la capilla excepto cuando se hicieran en San Gerónimo y todo el año empezando a las 6 de la tarde a canto llano según el rito que corresponda (*Constituciones*, art. 64).

- Se deben cantar las cuatro horas menores: todos los días de primavera y segunda clase, también los domingos y fiestas aunque sólo sean de precepto de oír misa; en los días que se hubiesen cantado maitines y laudes; en toda la octava del Corpus Christi; prima y tercia antes de la misa mayor, sexta y nona después de los dobles mayores. En los dobles comunes sólo la tercia, antes de la misa mayor. En los semidobles solo la misa, siempre a canto llano. Se cantarán en la capilla las horas menores cuando pida el rey la mayor en San Gerónimo (*Constituciones*, art. 65).

- Se debe cantar el Te Deum laudamus y la Salve María el día de todos los Santos dentro de la misa solemne, en acción de gracias por el beneficio por un terremoto que tuvo lugar ese día. Desde las 9 de la mañana se expone al santísimo en la Real Capilla en el mismo día hasta por la tarde al empezar las vísperas de difuntos asistiendo los capellanes de honor a velar en la forma acostumbrada y que en la misa mayor haya sermón de todos los santos con acción de gracias de tan gran beneficio (*Constituciones*, art. 66).

- Debe haber además un “suficiente número de misas rezadas” que se celebrarán por los sochantres, capellanes de altar, cantores y sacristanes en el modo y forma que disponga el capellán mayor.

Desde el reinado de Fernando VI se deben celebrar en la Real Capilla nueve misas diarias rezadas (empezan a las siete desde mayo hasta septiembre y a las 8 desde la cruz de septiembre a la cruz de mayo. Todos los días del año, además, después de la misa

mayor (cantada), que se celebra a las 10 de la mañana, tiene lugar otra misa rezada, llamada de postre, que empieza cerca de las 11<sup>52</sup>.

El método de Bravo, además del capítulo titulado “De los oficios Divinos y de los días y hora en que se han de celebrar”, reflejado en las Constituciones como se ha señalado en el párrafo anterior, contiene un segundo titulado “Distinción del canto que se debe observar según la clase de cada festividad”. Indica el tipo de canto que corresponde a cada una de las celebraciones según el rango del día y el tipo de ceremonia. Como indica P. Rodríguez, este método detalla la música que está sujeta a la estructuración general de las funciones. Sin embargo, había otra parte que no estaba sujeta a esta jerarquía, como el canto llano, que se utilizaba siempre. Las posibles intervenciones del órgano o la música instrumental tampoco aparecen señaladas.

Asimismo, el método del coro incluye un tercer apartado dedicado a las “Observancias y ceremonias que se deben practicar en el coro”, y un cuarto titulado “De las reverencias más notables que se deben hacer mientras se está en el coro”. Este documento es uno de los textos que recoge de manera más completa y detallada todos los aspectos relacionados con el culto de la Real Capilla, que fue necesario establecer en el proceso de las reformas que darán lugar a las nuevas Constituciones.

Hay que señalar, no obstante, que los servicios religiosos se alteraban y aumentaban según las necesidades, por lo que las Constituciones regularon la práctica con carácter general, pero en la aplicación diaria las modificaciones eran habituales tanto respecto al tipo de música como al número de celebraciones.

Los años posteriores al nuevo reglamento, en el que consta un significativo aumento de las funciones, están presididos por la necesidad de poner en funcionamiento estas novedades, lo que conlleva la inclusión de algunos reajustes. Uno de los escollos principales en estos momentos proviene de las quejas de los criados que empeoran sus condiciones, es decir, los que ven aumentar su carga de trabajo. En cuanto a los músicos, veremos en el apartado siguiente cómo los cantores incrementan el número de sus miembros y su dotación. Otra dificultad estriba en el aumento progresivo de los actos que debe solemnizar la Real Capilla fuera de palacio, puesto que los músicos son muy reacios a participar en este tipo de funciones<sup>53</sup>.

El número de asistencias anuales de los músicos de la Real Capilla son muy desiguales para los cantores, organistas y bajonistas, por una parte, y para la orquesta, por otra. Estos últimos sólo asisten a las funciones a papeles, mientras que el resto participan en todas los servicios con música. La obligación de acudir a otras iglesias era muy discutida por los músicos, que no querían de ninguna manera ver aumentada su dedicación al culto y menos fuera de la sede principal. El tema de las asistencias será uno de los puntos más polémicos a la hora de llevar a cabo las reformas de 1756-57. En 1789, por ejemplo, los músicos de la Real Capilla se niegan a asistir a la celebración de las honras por el alma de Carlos III organizada por la Hermandad Real en el Convento de la Encarnación los días 29 y 30 de marzo. Esta hermandad había solicitado al rey la participación de su Capilla y Carlos IV había accedido a ello. El memorial plantea

---

<sup>52</sup> “Manifiesto compendiado del estado actual de la Real Capilla de Palacio...”. Este documento recoge igualmente lo contenido en las Constituciones y parcialmente en el método de Bravo sobre las celebraciones religiosas a cargo de la Real Capilla.

<sup>53</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 11/1; BN, M 762.

claramente el descontento por concurrir los servicios fuera de su sede, ya que aceptar sería:

una carga que añade dos asistencias y las que de ellas resultarán en lo venidero, a las setenta y dos que anualmente celebra la Real Capilla fuera de palacio, con no poco detrimento de su principal obligación, contándose al mismo tiempo los designios de otras congregaciones que en el día meditan lucir sus fiestas a costa del trabajo de la misma Real Capilla...<sup>54</sup>.

En 1803, ante el aumento de las funciones, los cantores y los instrumentistas solicitaron que se les eximiera de las cincuenta asistencias anuales fuera de la capilla, quejándose de la falta de personal para ello y del sufrimiento que esto implicaba, especialmente para los músicos de voz, cuya salud se veía afectada por los continuos traslados<sup>55</sup>. Los músicos instrumentistas eran más numéricamente y su división generaba menos problemas, si bien el inconveniente principal a inicios de siglo era que muchos eran mayores y se encontraban enfermos<sup>56</sup>.

#### *1.4. Sobre el rango de la Real Capilla y la jerarquía de sus integrantes*

En cuanto a su categoría, la Real Capilla se erige como la principal ante cualquier otra comunidad religiosa del reino. Esta preeminencia queda expresamente recogida en las Constituciones, cuyo artículo 131, dice: “Siempre que estuviese junta la capilla y comunidad de capellanes de honor con cualquier Cabildo, congregación o comunidad haya de preceder y precede a todas que así es nuestra voluntad”. En festividades de especial importancia, como la celebración del Corpus en Aranjuez o cuando se celebraba la Semana Santa en El Escorial durante la estancia de los reyes, la comunidad religiosa de la Real Capilla precede a todas demás. El orden en que se ubican los distintos participantes está detalladamente regulado, siendo siempre la Real Capilla y sus miembros los que ocupan el lugar principal<sup>57</sup>.

Siendo la Real Capilla una institución eminentemente religiosa al servicio de una monarquía católica (en la que además desempeña un papel político como órgano de representación de la majestad), los cargos que eran eclesiásticos gozaban de mayor consideración que los seglares y tenían preeminencia sobre ellos. Los seglares eran una parte de los músicos, incluso en puestos tan importantes como el de maestro de música, vicemaestro u organista principal. Una muestra de esta diferenciación se pone de manifiesto en 1752, con motivo de la celebración de la canonización de Santa María de la Cabeza, el domingo 8 de octubre, a la que no se convocó a los miembros seglares de la capilla. Estos, desairados, presentaron una protesta por medio de Corselli, el maestro de capilla, que, acompañado de Domingo Porretti, reclamó su asistencia y el del resto de músicos seglares. Finalmente se solventó aceptando que todos los individuos de la capilla asistiesen a la procesión<sup>58</sup>. Durante la primera mitad del siglo se había producido una secularización de los integrantes de la Real Capilla y entre los maestros, cantores y, sobre todo, instrumentistas, apenas quedaban religiosos.

<sup>54</sup> BN, M 762.

<sup>55</sup> AGP, Real Capilla, AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 11/1.

<sup>56</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 3/2.

<sup>57</sup> Sobre la disposición de efectivos de la Real Capilla en estas celebraciones ver AGP, Registros, tomos 113 y 114; Real Capilla, C<sup>a</sup> 39/1.

<sup>58</sup> BN, Mss. 14.017<sup>1</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, p. 149.

### *1.5. Obligaciones generales de los criados de la Real Capilla*

La primera norma general de las Constituciones es que, una vez establecidos los puestos y su dotación, no está permitido alterarlos. Los medios asignados deben suficientes incluso cuando la capilla deba dividirse para asistir a dos funciones al mismo tiempo.

El texto de las Constituciones incluye unas obligaciones generales para todos sus integrantes, incluida la planta de música. Hacen referencia a cuestiones como el comportamiento adecuado en las ceremonias, las asistencias o ausencias de los criados, así como otros aspectos organizativos necesarios en una entidad en la que son muchos y diversos los participantes en las ceremonias religiosas. Los puntos principales de las citadas obligaciones, son los siguientes:

- Los furrieres deben avisar a los músicos de todas las festividades sin alterar la hora de la tabla, ni la que les dé el capellán mayor o el receptor; les convocará también para los ensayos que determine el maestro.
- Deben acudir a la misa a la hora que señale la tabla con tiempo para colocarse en el coro y evitar desorden.
- Deben acudir a los ensayos que determine el maestro.
- Si no pueden asistir deben avisar con tiempo al puntador, quien lo comunicará al maestro.
- Si la ausencia por enfermedad fuera larga, el médico de la casa debe visitarle e informar sobre su estado. Si no está enfermo, recibirá una multa.
- Si alguno no desempeña su tarea con aplicación, el capellán mayor deben multarle hasta que cambie.
- No deben oír misa rezada durante la misa mayor que ofician, y en cuanto sea posible los seglares deben observar las ceremonias de los sacerdotes. No pueden abandonar su lugar antes que termine la celebración.
- Si fallece algún músico, deben ir todos sus compañeros al entierro.
- En todas las honras de personas reales y desde la Dominica in Pasione hasta la Pascua de Resurrección, vestirán de negro.
- El puntador se encarga de anotar las faltas de los músicos.

Junto a estos de carácter general, hay algunos artículos que se refieren específicamente a la labor de los músicos. Una de ellas es la prohibición de actuar fuera de palacio, ya recogida en el reglamento anterior de 1749:

15. Prohíbe S. M. a todos los músicos de su Real Capilla el asistir a otras funciones de fuera de ella, excepto en las fiestas que se dignare S. M. dar especial permiso para ello el cual ha de constar por orden comunicada al patriarca, y el que contraviniese esta determinación, será multado en 50 ducados de vellón<sup>59</sup>.

Similar norma recogen las constituciones de 1756:

127. Y ordenamos y mandamos que nuestra Real Capilla no pueda concurrir ni asistir en comunidad a iglesia a hacer función ni oficios sin orden nuestra, como ni tampoco los individuos de ella podrán ir particularmente a cantar, tocar ni hacer servidumbre alguna en otra iglesia fuera de la Real Capilla a teatros, ni funciones públicas de casas particulares y

---

<sup>59</sup> AGP, Administrativa, leg. 1132. Ver apéndice documental, doc. nº 1.

al que hiciese lo contrario de lo que aquí mandamos, le multará o castigará el capellán mayor<sup>60</sup>.

A pesar de la insistencia en esta orden, los músicos no la respetaban, por diversas razones. Los músicos de la Real Capilla fijaron durante varios años del reinado de Felipe V un sistema para actuar en comunidad fuera de palacio, perfectamente regulado y consentido por las autoridades dado que estuvieron años sin recibir la prestación económica que les correspondía<sup>61</sup>. La proyección profesional fuera de palacio, está muy extendida en la segunda mitad de siglo, si bien, con otras peculiaridades<sup>62</sup>, como se explicará en el capítulo III.

Las constituciones incluyen observaciones respecto a otros aspectos más concretos de la labor de los músicos. En relación a los instrumentistas, el artículo 101 indica que “Para sus actuaciones, los instrumentistas deben de servirse de instrumentos de la mejor calidad, que deben tener afinados antes de las funciones. Deben acompañar con la mayor delicadeza y primor y los veteranos tienen la responsabilidad de que así ocurra”. De hecho, desde 1701 los músicos de la Real Capilla debían aportar sus propios instrumentos para la interpretación musical y tener cuidado de que estuvieran en perfectas condiciones.

Junto a las constituciones, se aprueba el citado reglamento para las voces e instrumentos de la Real Capilla, vigente desde el 1 de mayo de 1756 en adelante. Junto a la definición de los puestos de la planta de música, comprende cinco artículos normativos y añaden algunos puntos específicos para esta categoría:

1. Se regula la jubilación de los músicos tras 25 años de servicio con medio sueldo respecto al que tuvieran por la planta. Pueden cobrar el sueldo en el lugar donde les convenga.
2. Se les exime del pago de la media anata, impuesto que antes debían abonar todos los integrantes de la capilla (este impuesto consistía en una mesada al año y era descontado mensualmente de la nómina).
3. Si algún músico antes de cumplir los 25 años de servicio tuviera algún problema de salud que le inhabilitase para el servicio, se le facilitaría el alivio correspondiente.
4. Si alguno de los músicos tuviera asignado un sueldo mayor que lo que recoge el reglamento deberá continuar con el mismo sueldo, sin que se le aplique el aumento.
5. Los músicos que no están contemplados en el reglamento quedan gozando el mismo sueldo que tienen.

Como puede comprobarse, los nuevos reglamentos no son cambios radicales, sino que las modificaciones que introducen se aplican de forma progresiva. Afecta poco a los criados en activo, ya que se implantan las nuevas condiciones con la entrada de nuevos músicos. Es un sistema muy protector con los criados, que raramente ven empeorar su situación.

<sup>60</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133.

<sup>61</sup> Esta práctica ha sido estudiada por N. Morales: ““Real Capilla y festería...””.

<sup>62</sup> Sorprendentemente, G. Labrador afirma en su trabajo “Música, poder e institución. La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)”, *Revista de Musicología*, XXVI, 1, 2003, pp. 242, que esta disposición fue respetada, a pesar de la extensa bibliografía que muestra lo contrario.

### 1.6. Juramento de los músicos de la Real Capilla

Antes de entrar a servir en la plaza y para que ésta se hiciera efectiva, los músicos de la Real Capilla, al igual que todos los sirvientes de ella, estaban obligados a realizar un juramento de fidelidad y obediencia, contemplado en el artículo 39 de las constituciones de 1756. En dichas constituciones se incluye solamente la forma del juramento de los capellanes de honor, uno de los grupos más importantes de la institución. El que realizan los demás integrantes es muy similar a éste<sup>63</sup>. El único juramento de músicos que he localizado es el del cantante Miguel Bacani. Bacani trató de dilatar el momento de realizarlo porque era un cantante de éxito en los teatros públicos y este juramento le obligaba a acatar las normas de la Real Capilla y dedicarse a las exigencias de su puesto. Finalmente, el juramento se produce en Aranjuez, el 13 de mayo de 1805:

Miguel Baccani desde ahora para siempre, juro la fidelidad a la Santa Iglesia y al Vicario de Cristo que la preside tanto al presente (que Dios mantenga) como a sus sucesores canónicamente elegidos. Del mismo modo jura la fidelidad a nuestro católico monarca D. Carlos 4º (que Dios guarde) a la Reina nuestra señora y demás personas reales tanto presentes como venideros, y a todos deseo y ofrezco servir bien, y finalmente con el mayor esfuerzo defenderé la majestad, y autoridad de nuestro rey, y con el mismo las preeminencias y regalías de su Real Casa y Capilla, en cuanto alcance mi posibilidad y a lo que esta no bastare, recurriré a implorar, por más poderes, el autorizado auxilio de mi Capellán Mayor actual, o los que en su dignidad le sucedan, a quienes prometo, por mis superiores ordinarios, y legítimos obediencia, reverencia y subordinación; de suerte, que todo aquello que en nombre suyo me fuese ordenador, sin la mayor dilación quedará por mí obedecido. Ofrezco el honor a los capellanes cantores y demás ministros que en dicha Real Capilla se emplean en su servidumbre, y cumplir exactamente con sus constituciones y establecimientos y con todas aquellas cosas que puedas conducir al honor, y esplendor de la misma Real capilla. Así Dios me ayude (toca la cruz y Evangelios) y estos Evangelios. Amén<sup>64</sup>.

### 2. Músicos al servicio de la Real Capilla

La música supone una parte sustancial de las funciones religiosas que celebra la Real Capilla. El tipo de música que se interpreta incluye canto llano, fabordón, canto de órgano (también denominado canto a facistol) y música “a papeles”. La capilla debía contar, por tanto, con un amplio grupo de músicos adaptado a todos los géneros que se interpretan en todos los servicios religiosos.

Los puestos musicales destinados al culto no experimentaron variaciones significativas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, herederos de la estructura fijada por Fernando VI. A continuación, partiendo de los mencionados textos de 1756 (las Constituciones de 1756-57 y el reglamento de voces e instrumentos), me referiré a todos los cargos musicales con los que estaba dotada la Real Capilla en el periodo 1759-1808, y me centraré especialmente en lo que se conoce como la “planta de música”, quiénes ocuparon estas plazas y la función que desempeñaban. Para completar la visión de los efectivos musicales al servicio de la institución es necesario tener en cuenta a otros criados que no ocupaban plazas de la planta, pero que participaban en las funciones.

---

<sup>63</sup> Transcrito y traducido en J. Ortega: “La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas”, *Revista de Musicología*, XXIII, 2, 2000, p. 420.

<sup>64</sup> AGP, Personal, Cº 2676/8.

### 2.1. En torno al concepto de “planta de música”

La planta de músicos de la Real Capilla es un concepto confuso en la literatura musical moderna, confusión que emana de las dificultades de establecer fronteras entre los distintos miembros de la capilla que desempeñan una función musical. Se encuentran, por un lado, los músicos que son religiosos y que forman parte del grupo de los capellanes. Por otro lado están el maestro de música, los cantores e instrumentistas, puestos ocupados en estos años principalmente por seglares (aunque en ocasiones los hay también religiosos). Estos cargos eminentemente musicales son los conocidos como la planta de música. Si bien, por otra parte, el reglamento de “voces e instrumentos” propiamente dicho, incluye otros puestos auxiliares, como los copiantes, el puntador, el afinador, el barrendero y el entonador.

La delimitación de los criados relacionados con la música era un asunto impreciso también en la época, ya que, según las ocasiones, se agrupan de diversa forma. En los marcos reglamentarios hay una división clara entre los músicos religiosos, incluidos éstos junto al resto de los capellanes, y los seglares. Por otra parte, el mencionado reglamento de voces e instrumentos delimita la sección musical en la que se incluye el maestro, los cantores y los instrumentistas, no en exclusiva, sino junto a los oficios auxiliares.

Según los diferentes contextos, la distribución entre los músicos puede ser distinta. En las procesiones de festividades importantes a las que acudía a la Real Capilla como la Semana Santa o el Corpus, los músicos se agrupan en función de su estado religioso. No solamente los capellanes cantores van detrás junto al resto de religiosos, sino que si entre la planta de música algún integrante de estado religioso (ya sea el maestro, cantor o instrumentista) ocupan un lugar preeminente junto a los criados de estado religioso, situándose en una posición secundaria los seglares.

En cambio, la Concordia Funeral<sup>65</sup> de 1799 congrega a todos los músicos de la Real Capilla, sean religiosos o no: maestro y vicemaestro, capellanes de altar, capellanes de coro y músicos de voz e instrumentos.

La planta de música, además de hacer referencia al grupo de criados que participan en la actividad musical de la institución, configura una tipología documental de especial interés en el contexto administrativo de la Capilla Real, como ya se ha expuesto. Este tipo de documento es el que lleva el enunciado genérico de “Reglamento de voces e instrumentos...”, y forma parte de la documentación de carácter normativo de la institución. Dentro de la organización de la Real Capilla, integrada por un elevado número de miembros, la comunidad de músicos –como los capellanes de honor o los capellanes de altar– era una sección diferenciada del resto. Esta sección, cada vez más numerosa, fue ganando presencia y necesitó de una normativa propia. La redacción de estos documentos tiene como objetivo fijar los puestos musicales y la dotación de los mismos. Contiene además un breve reglamento propio (la normativa general para los miembros de la capilla está recogida en las Constituciones) para los integrantes de la planta de música. En el apartado anterior, ya he explicado que en 1749 se configuró un

<sup>65</sup> B. Lolo: “Las Constituciones de la *Concordia Funeral*. Una reivindicación social de los músicos de la Real Capilla a finales del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 223-248. Sobre la creación de la concordia ver capítulo III.



reglamento general de criados de la Real Capilla: “Reglamento de los individuos de que se ha de componer la Real Capilla de S.M. y sueldos que han de gozar al año”<sup>66</sup>, que recoge todos los puestos fijos y una normativa general compuesta de 30 artículos. En 1756, después de aprobadas las nuevas Constituciones, se publica seguidamente un “Reglamento o planta de las voces y los instrumentos que ha resuelto el rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella desde 1º de mayo de 1756 en adelante”<sup>67</sup>. Este documento adjunta cinco artículos, que completan, pero no derogan, los treinta presentes del reglamento de 1749.

Es importante aclarar las características de esta tipología documental, puesto que la historiografía es bastante imprecisa en este sentido. En la documentación relacionada con la capilla existe una amplia información que permite reconstruir de manera sistemática las plantillas de músicos, tanto a través de documentos de pago (pliegos de caudal librado, nóminas, mesillas...), como de las listas de músicos asistentes a funciones, entre otros<sup>68</sup>. Sin embargo, aunque es lógico que en estos listados el contenido sea muy similar al reflejado en el reglamento, no son textos equiparables, de tal forma que no se pueden comparar y sacar conclusiones referidas a la supresión o creación de plazas. En los trabajos dedicados al estudio de las capillas algunos investigadores centran su atención en la reconstrucción de las plantas, dando a conocer

<sup>66</sup> Se conservan numerosas copias en distintas secciones del AGP (Administrativa, legs. 941, 1132, 1133; BN, Mss. 14.017<sup>12</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, p. 142). Ver transcripción completa en Apéndice documental, doc nº 1.

<sup>67</sup> También se guardan varias copias en AGP, Administrativa, legs. 941 y 1133, Real Capilla, Cª 79/4, Real Capilla, Cª 2/4, Registros, tomo 111; BN, M 762; BN, Mss. 14.017<sup>13</sup> y Mss. 14.018<sup>9</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, p. 151. Apéndice documental, doc nº 5.

<sup>68</sup> Por ejemplo, J. C. Saavedra (*El primer reformismo borbónico...*, pp. 259 ss) basándose en documentación de distinta naturaleza (plantas de músicos junto a documentos de pago), llega a conclusiones erróneas sobre la evolución de las plazas de la Real Capilla; J. A. Sánchez Belén: “La Capilla Real de Palacio...”, incluye un apéndice final con la “Relación de empleos y salarios del personal de la Capilla Real entre 1749 y 1830 (en reales de vellón)”. Esta tabla adolece del mismo problema, comparar los reglamentos de 1749, 1757 y 1820 con una “Lista de todos los individuos de la Real Capilla que hacen algunas servidumbres al rey...” de 1802 y el “Manifiesto compendiado del estado actual de la Real Capilla de Palacio... 20 de junio de 1809”, cuando desde el 1 de enero de 1810 al menos la sección de música fue regulada por un nuevo reglamento por José I, transcrito en L. Robledo: “La música en la corte de José I” *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-243. En el caso de los músicos no tiene en cuenta el reglamento de 1756 que actualiza los sueldos respecto al de 1749 y aparecen cantidades similares cuando se habían establecido otras, que son las que indica el autor para 1802. También N. Morales (*Las voces de palacio...*) incluye una tabla con la “Composición de la Real Capilla de música en el siglo XVIII” que presenta solamente los músicos en activo, y que por tanto no es la planta de músicos como tal. La confusión más evidente sería la de 1756, cuando se fija un nuevo número de puestos en la sección musical de la capilla, y sin embargo las plazas que aparecen cubiertas en los documentos de pago son menos, porque había algunas vacantes. En un trabajo más reciente, G. Labrador elabora un cuadro de las plazas de músicos de voz e instrumento de la Real Capilla entre 1701 y 1824 a partir igualmente de fuentes documentales diversas, lo que resulta problemático: no incluye el puesto de vicemaestro creado en 1751 y sí incluye la existencia de un maestro supernumerario en 1809, por lo que no refleja una evolución real de estos puestos; el mismo año de 1809 aparecen indicados algunos músicos supernumerarios, un tipo de criados no contabilizados en los periodos anteriores cuando solamente tiene en cuenta el reglamento de voces e instrumentos, a pesar de que en esos años se nombraron varios supernumerarios.

Las plantas de músicos se fijan en el siglo XVIII y principios del siglo XIX en los años 1701, 1749, 1756 y 1809, por lo que la información correspondiente a otros periodos tienen en cuenta necesariamente documentos de distinta categoría. A lo largo de los años en que se establecen plantas nuevas hay modificaciones en los puestos, pero hay que tratar con prudencia el tipo de documentación utilizada para definir qué plazas se crean y cuáles se suprimen para analizar la evolución de los puestos musicales de la Real Capilla a lo largo de los años. Se puede ver la reconstrucción de la planta completa de instrumentistas de la Real Capilla entre 1756 y 1808 en el apéndice II. 1.

así la evolución de sus integrantes<sup>69</sup>. Para ello, es necesario partir de documentos de naturaleza similar, puesto que en las nóminas, por ejemplo, si una plaza está vacante simplemente no aparece el titular a cobrar el sueldo, pero no puede inferirse necesariamente la supresión de la misma. Asimismo, en las listas de músicos convocados a las ceremonias pueden faltar los que estuvieran ausentes o enfermos. Es más, como se aprecia a continuación, no son equiparables tampoco las plazas fijas con todos los efectivos musicales con los que cuenta la capilla<sup>70</sup>.

A continuación me referiré a los medios musicales de la Real Capilla en un sentido amplio con la intención de establecer un cuadro completo de los miembros implicados en la actividad musical, para lo que paso a especificar todos los puestos relacionados con ella, así como sus principales características.

## 2.2. *El Coro de Canto Llano*<sup>71</sup>

Una parte importante de la interpretación musical de la Real Capilla estaba a cargo de los capellanes cantores. Estos músicos eran religiosos, condición que prima sobre su actividad musical. Solamente en este aspecto están sometidos a la dirección del maestro de capilla, en el resto de sus funciones están sujetos a la autoridad religiosa. El requisito básico para la elección de los capellanes y sochantres era el estado religioso, por encima de su capacidad musical. En la plantilla de músicos, por el contrario, se primaba la habilidad artística, aunque se valora positivamente su condición religiosa.

### 2.2.1. *Capellanes de altar*

La planta de la capilla consta de nueve capellanes de altar, que deben decir las misas de postre, cantar las epístolas, evangelios y misas mayores, tanto en la capilla como en los lugares donde la celebren los prelados por orden del rey<sup>72</sup>. El hebdomadario debe oficiar en su semana todas las horas de canto llano y canto de órgano en las que deben servir únicamente en el altar. Los capellanes deben encargarse del canto de órgano y canto llano en esas mismas funciones y estar pendientes de las instrucciones del maestro.

La dotación de los capellanes es la siguiente: los tres primeros perciben 8.000 reales de sueldo anual; los tres siguientes 7.000 reales y los tres últimos 6.000<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> Para un panorama más completo anterior a nuestro periodo véase L. Robledo *et al.*: *Aspectos de la cultura musical...*; P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...* y N. Morales: *L'artiste de tour...*; Morales reconstruye completa la planta de músicos del reinado de Felipe V (pp. 507-545); contiene además una síntesis de la historia de todos los puestos desde su creación. La planta de músicos instrumentistas del reinado de Carlos III puede verse en mi artículo “La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas...”.

<sup>70</sup> L. Robledo explica las características de este tipo de documentación para la reconstrucción de las plantillas durante el reinado de Felipe II, y señala la existencia de una diferencia fundamental entre los efectivos fijados en la planta y los músicos que realmente trabajan para la institución, cuyo número es mayor, L. Robledo: “Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II”, *La Capilla Real de los Austrias...*, p. 202.

<sup>71</sup> Este término es el empleado en la época para referirse a los músicos religiosos de la Real Capilla, los capellanes. BN, M 762.

<sup>72</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 93.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, *Constituciones*, artículo 141.

Los aspirantes a estas plazas deben ser examinados en canto llano y canto de órgano por el maestro de capilla o el vicemaestro y por el capellán de altar más antiguo. Igualmente, deben ser examinados en las ceremonias de altar por el maestro de ceremonias<sup>74</sup>.

### 2.2.2. Sochantres

En la capilla hay dos sochantres, que están en calidad de maestros capellanes de altar. Tienen que regir el coro en palacio por semanas y, cada uno en la suya, encargarse de todo cuanto corresponde al rezo: “guardarán las clases, llevando el canto con más o menos solemnidad como corresponde”<sup>75</sup>. Además, “deberá estar siempre en la capilla con tiempo antes de empezar los oficios para registrar en los libros las misas, vísperas y más que correspondan a la celebridad de cada día, observando las rúbricas del rito romano para que esté todo prevenido antes de empezar y en la erección que hará cada uno la unión en su banda del ceremonial del coro”<sup>76</sup>.

Sus obligaciones en la música son: cantar las kalendas en las funciones más clásicas; no seguir la salmodia si no es necesario; oficiar las horas (en las que no hay que servir en el altar) alternando con los salmistas; asistir a San Gerónimo a la misa de la Purificación, laudes de Navidad y Reyes y si el maestro se las asigna, cantar algunas pasiones. Si faltan capellanes de altar y si fueran necesarias las voces robustas en el canto llano de las festividades de cancel y cortina, también deberán servir por días o funciones con los salmistas de su coro<sup>77</sup>.

En lo referente a sus habilidades musicales, el maestro Corselli detalla que deben poseer “voz corpulenta y sonora de habilidad correspondiente para el canto llano, de buena vida y costumbres que no tengan más cargo que el de regir el canto llano”. Añade Corselli, que

deben cantar en voz sonora celando una perfecta unión entre los capellanes y demás voces, las que deben estarles sujetos en este acto observando puntualmente lo que está escrito y no de memoria o a capricho o costumbre de cada uno, y harán lo mismo en responder puntualmente en el tono que deja el prelado o el preste, diácono y subdiácono, en la forma más posible y en los fabordones cantando cada uno la voz que le corresponde<sup>78</sup>.

El sueldo de cada sochantre es de 8.800 reales anuales.

### 2.2.3. Tenientes de sochantres

En 1763 se crean dos plazas de teniente de sochantre. Estas plazas reciben la dotación de 6.000 reales cada una, que provienen de los 12.000 reales de la tercera voz de bajo, que se suprime, por ser éstas más necesarias<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> BN, M 762.

<sup>75</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 95.

<sup>76</sup> BN, M 762.

<sup>77</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 95.

<sup>78</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>79</sup> BN, M 762; BN, Mss. 14.018<sup>9</sup>, “Reglamento o planta de la Real Capilla... 1756”, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, p. 150.

#### 2.2.4. Salmistas

Los salmistas pertenecen al grupo de capellanes cantores. También se les denomina capellanes de coro. Deben cantar lo que les corresponde en sus coros respectivos y suplir a los sochantres por enfermedad o ausencia. Al igual que los sochantres, deben capitular<sup>80</sup> cuando les toque por su turno; asistir a San Gerónimo a la misa de la Purificación, laudes de Navidad y Reyes, y siempre que hicieran falta voces corpulentas en las funciones de cancel<sup>81</sup> y de cortina<sup>82</sup>; deben cantar el canto llano con el sochantre de su coro. Si algunos estuviesen “ausentes, enfermos o roncós”, deberán sustituirse entre ellos, “de modo que no se defraude el culto”<sup>83</sup>.

Estas seis plazas de capellanes cantores con el título de salmistas se crearon en 1757 para relevar de la asistencia a la capilla a los capellanes de altar, que habían incrementado notablemente sus actuaciones por el aumento de las funciones religiosas recogidas en las constituciones de 1756, y al mismo tiempo para que no aumentasen su volumen de trabajo las voces de música<sup>84</sup>.

Cada plaza de salmista estaba dotada con 5.500 reales anuales.

#### 2.2.5. Capellanes cantores

Entre los capellanes de honor de la Real Capilla hay un grupo que tiene obligación de asistir al coro cuando se celebra la misa a canto llano. En el coro prevalecen respecto al resto de cantores y acompañan en el canto a los sochantres y demás capellanes cantores, de forma alternativa, en el coro que les corresponda. No asisten cuando acude la “música” (los cantores e instrumentistas), y en ese caso los capellanes de honor deben ocupar el banco que les corresponde. También se tenían que sentar en el banco cuando el capellán mayor asiste a las funciones, a quien deben acompañar y “hacer comunidad”<sup>85</sup>.

Entre los músicos religiosos surgieron quejas acerca de la superioridad jerárquica de unos y otros. Los sacerdotes músicos protestaron porque eran relegados respecto a los capellanes de altar. El conflicto se resolvió con el reconocimiento de que los capellanes de altar y los sacerdotes músicos formaban una misma clase y sólo se diferencian entre ellos por la antigüedad:

<sup>80</sup> Cantar las capítulas (pasaje de las sagradas escrituras que se reza después de los salmos y las antífonas, excepto en maitines) en las horas canónicas.

<sup>81</sup> Cancel: “En palacio es una vidriera, detrás de la cual se pone el rey en la capilla, y aunque le ven los que están en ella se reputa como si no estuviese presente, porque no se le hacen las genuflexiones”, *Diccionario de la Real Academia Española*, 1783.

<sup>82</sup> Cortina: “En la etiqueta y ceremonial de la Capilla Real se entiende por el dosel en que está la silla, o sitial del rey, el cual en lo antiguo era en forma de colgadura de cama con cuatro cortinas, la que miraba al altar abierta, y la del lado opuesto la abría o cerraba el sumiller de cortina”, *Diccionario de la Real Academia Española*, 1783.

<sup>83</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 96, y BN, M 762.

<sup>84</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 72/8; incluye un detallado informe sobre las circunstancias de la creación de estas plazas.

<sup>85</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 77.

Declaración del cardenal D. Álvaro de Mendoza, patriarca de las Indias, sobre que los capellanes de altar de la Real Capilla no es clase superior a los sacerdotes músicos. Año de 1757.

Habiendo llegado a entender que los capellanes de altar, con motivo de las misas que privadamente se dicen anualmente por la intención de la reina nra señora por todos los individuos eclesiásticos de la capilla, pretenden decirlas antes que los sacerdotes músicos, aún que más antiguos de ella, en el concepto que les toca tal preferencia por considerarse de superior clase a los sacerdotes músicos, queriendo por este medio adquirirse señalada distinción y superioridad en los lances de concurrencia de unos y otros, al modo que la tienen los capellanes de honor, cuyo intento es no sólo voluntario, sino perjudicial al buen orden de toda la capilla, pues todos son profesores del canto de órgano y admitidos al servicio del culto divino, bajo un mismo método, sin diferenciarse en cosa alguna, por la cual resulte la menor distinción de unos y otros: por tanto y para evitar motivos de disensiones entre eclesiásticos y compañeros, que como tales deben reconocerse y portarse con la más cordial y recíproca unión, declaramos: que no hay distinción alguna entre capellanes de altar, y sacerdotes músicos: que todas son de una misma clase, y así como en la de capellanes de honor y predicadores no se estima la antigüedad para la preferencia de lugares en los actos públicos y secretos, del mismo modo ordenamos, no hay entre los capellanes de altar y músicos sacerdotes, si no que cada uno tome aquel lugar que ofreciere la casualidad y la política atención de cada uno: en cuya conformidad, en las procesiones y demás actos, deberán ir entreverados unos y otros, y delante de éstos, los capellanes cantores de canto llano, y delante de éstos, los niños del colegio: que es la forma que ha dado su majestad para la procesión del próximo día 29, y para que todos se arreglen a esta real disposición, ordeno a Vmd la haga saber al receptor, al maestro de ceremonias, al de capilla y a los capellanes de altar y sacerdotes músicos.

Buen Retiro, 28-IX-1757. El cardenal Mendoza al Sor. Dn Francisco Osorio, puntador de la Real Capilla<sup>86</sup>.

Una vez resuelto el asunto, la ordenación de los integrantes de la Real Capilla en las funciones públicas representa, efectivamente, que forman una misma clase:

Con motivo de un litigio entre todos los sacerdotes músicos y capellanes de altar de la Real Capilla, de resultas de estar estos persuadidos era clase superior a la de los primeros, y haber resuelto el rey ser todos iguales, y que en los actos públicos fuesen interpolados unos y otros después de los capellanes de honor, así como van éstos y los predicadores; resolvió S.M. que en la procesión que se había de hacer el día 29 de septiembre de 1757 para trasladar el Santísimo y religiosas de las iglesias del Convento viejo al nuevo llevase esta el orden siguiente:

- 1º delante las comunidades de religiosos
- 2º el Cabildo de curas y beneficiados de Madrid
- 3º el tribunal eclesiástico con su vicario
- 4º el guión de la capilla, con dos alcaldes, dos furrieres y dos pajes alumbrando
- 5 los individuos músicos seglares de la Real Capilla
- 6 los colegiales de Roquete
- 7 los sochantres y salmistas
- 8 los capellanes de altar y sacerdotes músicos interpolados
- 9 los capellanes de honor<sup>87</sup>

Esta misma disposición es la que se estableció para los asistentes de la capilla a la función del Corpus celebrada en Madrid en 1764, cuyo orden en la procesión era el siguiente:

---

<sup>86</sup> BN, M 762.

<sup>87</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 174/20.

- 1º Las cruces y niños de la doctrina
- 2º Siguiendo a los antecedentes, las comunidades de religiosos
- 3º La clerecía de Madrid
- 4º El Cabildo de curas y beneficiados
- 5º El guión de la Real Capilla en el centro de los Consejos a quien seguían los individuos seglares de la capilla, luego los colegiales de Roquete; después los salmistas, sacerdotes músicos interpolados con los capellanes de altar; y por último los capellanes de honor y predicadores hasta la Custodia y Palio. Siguiendo después del Prelado celebrantes, los grandes y S.M.<sup>88</sup>.

### 2.3. La planta de música de 1756 y su evolución

La planta establecida por Fernando VI en 1756 continuará vigente hasta 1808, por tanto, en estos años es el marco normativo de referencia. La sección de música de la Real Capilla que se recoge en este reglamento incluye al maestro de música, las voces, los instrumentos y varios puestos auxiliares necesarios en la interpretación musical, como son templadores, organeros, afinadores, copiantes, barrenderos y entonadores.

La sección musical del reglamento de 1756 queda establecida de la siguiente manera: 4 tiples, 4 contraltos, 4 tenores, 3 bajos, 3 (4) organistas, 3 bajones, 2 fagotes, 3 violonchelos, 3 contrabajos, 12 violines, 4 violas, 4 oboes y flautas, 2 clarines, 2 trompas, 2 copiantes, un puntador, un afinador, un barrendero y un entonador. Los músicos propiamente dichos son 15 voces que forman el coro, más 39 instrumentistas, un total de 54 músicos a los que se añaden el maestro de música y los oficios auxiliares, lo que suma 60 integrantes<sup>89</sup>.

#### 2.3.1. Maestro de música y vicemaestro

Como en todos los centros religiosos, el puesto musical de mayor rango era el de maestro. Sus atribuciones consistían, principalmente, en componer la música necesaria para la celebración del culto, elegir las obras a interpretar en las funciones, regir todas las actuaciones de la capilla de música y encargarse de la formación de los colegiales (o seises, como eran denominados en la mayoría de las catedrales)<sup>90</sup>. Sin embargo, el cargo de maestro en la Capilla Real era bastante más exigente, ya que comprendía, asimismo, responder de las obras existentes en el archivo de la capilla y de su estado de conservación; repartir el trabajo entre las voces; organizar y dirigir los ensayos (que tenían lugar en el colegio o en la propia capilla); vigilar la compostura de todos los cantores y músicos en el coro; informar de las peticiones de ascensos y vacantes de la plantilla de músicos y presidir los tribunales de oposición para las nuevas incorporaciones. Controlar todos estos aspectos de la interpretación de música era muy pesado. Al mismo tiempo, tratar con tantos músicos generaba conflictos y resultaba una tarea bastante ingrata. El maestro siempre rige el canto y dirige, por lo tanto, a los capellanes, cantores e instrumentistas. Aunque era preferible que el director musical de esta institución fuera eclesiástico, lo habitual es que fuera seglar, lo que daba lugar a fricciones entre los integrantes de la capilla de música que sí eran religiosos, porque

<sup>88</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 174/20.

<sup>89</sup> La transcripción completa de este reglamento se encuentra en el apéndice documental, documento nº 5.

<sup>90</sup> J. López-Calo ("Catedrales", *DMEH*) realiza una síntesis de cómo estaban integradas las capillas de música y cuál fue su evolución. Los trabajos dedicados al estudio de la música en centros religiosos se refieren detenidamente a los maestros de capilla y sus funciones, que son similares en cuanto a sus tareas principales, como componer música y dirigir las funciones, pero que presentan algunas peculiaridades según los centros.

pretendían hacer prevalecer sobre el maestro su estatus religioso, a pesar de que las Constituciones señalan expresamente que en lo referente al canto todos deben obedecer al maestro<sup>91</sup>. El propio Francisco Corselli, al comentar sus propias funciones como maestro, se refiere a estas cuestiones. Señala el especial cuidado que debía tener en la asignación a cada músico de su parte, ya que esto podía generar descontentos; también alude a que debe tratar convenientemente a músicos y cantores para evitar conflictos. Asimismo, para el desempeño de su cargo era imprescindible que conociera a la perfección el ceremonial religioso<sup>92</sup>.

La composición de música para las funciones se torna en estos momentos en una necesidad de la mayor relevancia puesto que el ya incendio destruyó completamente el archivo. Durante años el esfuerzo de los maestros y vicemaestros por dotar de suficiente repertorio a la Capilla fue notable.

La plaza de maestro de música de la capilla estaba dotada en la planta de 1756 con un sueldo de 18.000 reales. Y este puesto, como ya he señalado, estaba unido al cargo de Rector del Colegio de Niños Cantores, figura a la que me referiré más adelante.

Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI el maestro de la capilla estaba encargado de la formación musical de los infantes y participaba en otras actividades musicales fuera del ámbito estrictamente litúrgico de la capilla. El caso de Corselli es un caso paradigmático, ya que además de maestro de la Real Capilla desde 1738, fue, junto a Farinelli, uno de los principales protagonistas de la ópera de Corte durante los reinados de Felipe V y Fernando VI<sup>93</sup>.

La cantidad de tareas artísticas, administrativas y de gestión que debía desempeñar el maestro, hacían que sus responsabilidades llegaran a ser asfixiantes. En el mencionado informe de Corselli<sup>94</sup> es muy interesante apreciar que en su valoración de las tareas del maestro hace continuas referencias a la “justeza”, “esmero” o “suavidad”, con que debe tratar a los miembros de la capilla, ya que tiene un papel de mediador entre el personal musical y las autoridades de la institución. Además, entre sus funciones está cuidar de que todas las actuaciones se hagan correctamente en cuanto a su organización (elegir y preparar la música, distribuir los papeles) y velar por el buen comportamiento de sus miembros antes y durante la función litúrgica. En efecto, este papel era muy ingrato, porque debía informar de las ausencias, amonestar los malos comportamientos y distinguir a los mejores de cada cuerda. Todo ello le confería una indiscutible autoridad que no siempre era bien aceptada. El propio Corselli tuvo serios conflictos con algunos de sus subordinados. Con uno de ellos, el tenor Joseph Gallicani,

---

<sup>91</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 94.

<sup>92</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>93</sup> Sobre la implicación de Corselli en la ópera de Corte, ver Farinelli: *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro; de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente* [1758], de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que anualmente tienen los Reyes nuestros señores en el Real Sitio de Aranjuez (RB/1412), reproducción facsímil, Farinelli: *Fiestas Reales*, Madrid, ed. A. Bonet Correa y A. Gallego, Turner-Patrimonio Nacional, 1991; M. S. Álvarez Martínez: “Corselli [Courcelle], Francisco”, *DMEH*, vol. 4, pp. 152-155; R. Strohm: “Francesco Corselli’s operas for Madrid”, *Música y teatro en España*, ed. R. Kleinertz, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 79-106; J. J. Carreras: “En torno a la introducción de la ópera de corte en España ‘Alessandro nell’indie’ (1738)”, *España festejante. El siglo XVIII*, ed. M. Torrione, Málaga, Diputación Provincial, 2000, pp. 323-348; y G. Wilkins: “Courcelle [Corselli], Francesco”, *TNG*.

<sup>94</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

el asunto conllevó quejas e informes durante varios años, que pasaron incluso al tribunal de la Real Capilla.

Dado el carácter de este puesto (es la autoridad de todos los músicos y ejerce un importante papel pedagógico al ser el encargado de la formación de los colegiales), era importante que su titular una persona recta y, por supuesto, católico practicante, aunque no fuera religioso.

En 1751 fue creada una plaza de vicemaestro cuyo principal cometido era sustituir al maestro si estaba ausente por enfermedad o por prestar otros servicios en la Corte. El decreto de creación de la plaza así lo refleja:

Para más afianzar el rey el culto divino de su Real Capilla y que en las ocasiones de ocupación precisa, enfermedad o ausencia del maestro de capilla haya sujeto idóneo que le sustituya en el gobierno del coro y demás obligaciones anexas al magisterio, ha resuelto S. M. por real decreto de 5 del corriente crear una plaza de vicemaestro de capilla y de rector del colegio de niños cantores con 14.000 reales de vellón de sueldo de planta anuales y ha venido en conferírsela a don José Nebra por concurrir en él las cualidades que se requiere para que la sirva puntualmente con la plaza de organista principal que actualmente obtiene, habiéndole concedido al mismo tiempo 6.000 reales anuales de pensión, en la tesorería de reales servidumbres, además del sueldo que al presente goza. Lo que tendrá Vmd entendido como puntador de la Real Capilla para su inteligencia y cumplimiento: y para este mismo efecto, lo hará saber al Maestro de capilla Francisco Corselli, y a los demás individuos de música a fin de que todos enterados de esta real resolución, procuren su puntual observancia como es debido (Aranjuez, junio de 1751. El cardenal Mendoza, patriarca de las Indias, a don Francisco Osorio)<sup>95</sup>.

Esta plaza se otorgó a José de Nebra<sup>96</sup>, que ocupaba entonces la de primer organista. Después de su muerte en 1768, quedó vacante hasta 1776, cuando la solicitó Antonio Ugena, que venía ejerciéndola de forma interina desde hacía tres años. En el informe favorable al nombramiento de Ugena consta que era “diácono y próximo al sacerdocio, de arreglada conducta, buenas costumbres, diestro en la música y hábil compositor, como lo acreditan las muchas obras suyas que se cantan en la Real Capilla; se ha criado en el colegio y está enterado del gobierno y economía que es necesaria”<sup>97</sup>. Como acabamos de leer, en el decreto de creación de esta plaza consta una dotación económica de 14.000 reales. Sin embargo, Nebra, al mantener la de primer organista, en vez de recibir el sueldo completo percibe 6.000 reales de aumento sobre el salario que tenía. Esto será el origen de posteriores conflictos, como veremos en el apartado siguiente.

Por lo expuesto hasta ahora en relación al maestro y vicemaestro de música, queda patente la trascendencia de su labor. Es la persona que dirige la sección musical de la institución, el que forma a los futuros músicos y el que impone el estilo musical dominante; es, en definitiva, quien representa a la institución en su parte musical. Es en este contexto en el que hay que analizar los cambios que se producen en la asignación de las plazas y el perfil de los músicos que las van a ocupar. Tanto la plaza de maestro como la de vicemaestro, así como el resto de puestos musicales, debían, según se expresa en la normativa, otorgarse por oposición, de tal manera que se concediera tras un severo examen, ya que consideran que el maestro de la Real Capilla debe ser el

<sup>95</sup> BN, M 762 y AGP, Registros, 111, reproducido en M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*, p. 202.

<sup>96</sup> M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*, pp. 60-61.

<sup>97</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.



mejor músico del reino. Sin embargo, ni la plaza de maestro ni la de vicemaestro se dotaron por concurso, ya que fueron contempladas como una especie de “cargo de confianza”, de tal manera que más que ser un músico reconocido, era decisivo que fuera un hombre ligado a la institución y estuviera familiarizado con su organización y gestión. Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, fueron maestros Francesco Corselli (hasta 1778), Antonio Ugena (1778-1805) y José Lidón (1805-1827), y vicemaestros Ugena (1776-1778), José Teixidor (1778), Lidón (1788) y Francisco Federici (1805).

### 2.3.2. Voces

El cuerpo de voces de la planta de música estaba formado por cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores y tres bajos. Sus obligaciones eran asistir a la capilla todos los días que hubiese música a papeles y a facistol. Debían avisar con tiempo si al estar enfermos no pudieran cantar, para lo que tenían que presentar certificado médico. Incluso llegar tarde (“en la misa después de los kyries o en las vísperas y completas después del primero psalmo”) era objeto de multa.

Como el resto de los músicos, “no pueden cambiar los papeles de música sin consentimiento del maestro ni ausentarse sin motivo justificado y si ocurre que se tomen medidas”. Se deben colocar en el primer o segundo coro tal como decida el maestro. Respecto a sus actuaciones en la capilla, “en las funciones a papeles responderán al preste y en las misas ayudarán a los tenores y bajos al canto llano. Deben aprenden el sacramento y los fabordones cada uno en su respectiva cuerda”. Además, “deberán saber de memoria los fabordones que se estilan en la Real Capilla, como el Tamtun ergo, Salve, Alma Redemptoris Miserere, en la cuerda que corresponde a la voz de cada uno y en ella responder todos sin excepción, menos en las funciones sin órgano en que no deben responder más que las voces de tenor y bajo de las obras”<sup>98</sup>.

Una vez más, Corselli realiza interesantes comentarios acerca de la ejecución musical de las voces: “deben en los primeros ripienos con espíritu y firmeza de tiempo, y entonación, no haciendo quiebros, glosas ni inflexiones ningunas, si sólo la pura nota y con puntualidad en los tríos, dúos y solos deben usar del método y estilo más propio, y oportuno que les dictare el bueno gusto y la expresión”. Para dominar su función, es necesario que repasen “en su casa las cosas que hubiere de empeño y particular lucimiento”<sup>99</sup>.

La sección vocal de la planta de música era muy delicada, como su propio instrumento. Para poder servir con una voz adecuada debían cuidarse mucho. Son abundantes en este sentido los comentarios y recomendaciones sobre la manera de mantener la salud del instrumento, ya que las exigencias de su trabajo eran muchas y caían enfermos con cierta frecuencia. Esto produjo en ocasiones dificultades en la celebración del culto, por la falta de voces, ya que su ausencia se notaba más que la de los instrumentistas<sup>100</sup>. En las Constituciones de 1756 se señala expresamente que es su

---

<sup>98</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133; BN, M 762.

<sup>99</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>100</sup> Sobre la delicada salud de los cantores y la carencia del número apropiado para las funciones durante el reinado de Felipe V, ver N. Morales: *L'artiste de cour...*, pp. 112 ss.

obligación “evitar los efectos que la experiencia les ha hecho conocer les son nocivos para estar en voz y poder servir su obligación”<sup>101</sup>.

Tan delicada era la salud de estos músicos, que su servicio activo en la capilla duraba bastantes menos años que el de maestros e instrumentistas. Era bastante habitual que el maestro se quejase de la falta adecuada de voces para las funciones, por estar muchos de ellos enfermos o “inservibles”. En 1771 el Patriarca propone la jubilación del tiple Mario Bufalini y relata los problemas que enfrenta la capilla por la falta de buenas voces:

Hallándose la Real Capilla de música muy sobresaliente en las más cuerdas de su composición, sólo se halla débil en las voces de tiple y en alguna parte en las voces gruesas, y no por falta de individuos, sino porque mucha parte de ellos se han inutilizado por su mucha edad, enfermedades o pérdida de voz y así una vez precisado a representar a V. M. que son precisas algunas jubilaciones y por ahora en la cuerda de tiples, aunque están tres o cuatro inutilizados, hay esperanzas que algunos recuperen su voz y por tanto propongo sólo para que jubile a Mario Bufalini que ha muchos años que no sirve y tiene plaza de 15.000 reales y le den la mitad y llame a oposición a su plaza con la otra mitad del sueldo y con opción a la otra media cuando falte... (San Lorenzo, 22-IX-1771)<sup>102</sup>.

Los músicos que ocuparon las plazas de voces fueron<sup>103</sup>:

Tiples	Carlos Reyna Mariano Bufalini Francisco Giovanini, Jacomo Catalini (1763) Narciso Alonso José Felipe (1766) Felipe Martínez (1768) Manuel García Policarpo Pérez Caballero Santiago Catalini
Contraltos	Joseph Galicani Ignacio Rivero José Pellegrini Pedro Servelloni Francisco (Martín de) Yanguas (1760) Santos Hernández Blas López Sancho (1773) Luis Giorgi (1770?) Bernabé Scheffler (1802)
Tenores	José Canovay José (Pérez) Ricarte José Pérez de la Torre Manuel Fernández Felipe Martínez (1769?) Vicente Pérez (1770) Melchor Cañizares (1772) José Juan Vidal Joseph Lucholi
Bajos	Joaquín (Joseph) Dacosta (noviembre de 1756) Antonio Seron (1763-64) Lorenzo Belli (1763-64) Antonio García del Río Nicolás Masiello (1768?) Francisco (Xavier) Ballesteros (1786)

<sup>101</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 100.

<sup>102</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/1.

<sup>103</sup> Se incluye esta tabla con el nombre de los cantantes, ya que no se ha reconstruido de forma sistemática toda la cuerda de voces. Consta entre paréntesis la fecha en la que fue nombrado para la plaza correspondiente, cuando se conoce.

### 2.3.3. Organistas

En la planta de 1756 constan tres plazas de organista. Al poco tiempo de la redacción del reglamento, en febrero de 1757, se restituyó la cuarta plaza<sup>104</sup>. Ésta había sido suprimida en la reforma de 1749. Esta decisión no fue bien acogida por los músicos, ya que a los tres que quedaban les obligaba a aumentar su dedicación en las funciones. Hubo varias quejas después de haberse redactado el nuevo reglamento, ya que tres era un número insuficiente y la restauración de la cuarta plaza era considerada “indispensable por las muchas funciones que hay que tocar, y si está uno enfermo, y el más antiguo, echa el compás, como vicemaestro, quedan todas las asistencias sobre uno solo...”<sup>105</sup>.

En particular protestó Miguel Rabaza, que quería alternar con José de Nebra, petición que fue muy mal vista por Corselli, Nebra y Porretti, que emitieron informes desfavorables, rechazando las pretensiones de Rabaza. Con todo, se restituyó la cuarta plaza con una dotación de 6.000 reales anuales<sup>106</sup>. Entró a ocuparla José Moreno Polo, después de ganar las oposiciones.

El organista más antiguo desempeñaba además el cargo de vicemaestro, como he señalado, y por tanto debía sustituir al maestro cuando fuese necesario. En todas las capillas era habitual que el organista más antiguo asumiera las funciones del maestro cuando éste no pudiera asistir, ya que era el siguiente cargo musical en importancia, y su formación era similar. De hecho, era bastante común que los organistas llegaran a ocupar plazas de maestros o vicemaestros (así ocurrió en la propia capilla con Durón, Torres, Nebra, que fue nombrado vicemaestro, o el propio José Lidón, que siendo primer organista ocupó después las plazas de vicemaestro y maestro de la Real Capilla).

La participación en las funciones de capilla se distribuían entre los cuatro organistas, dos a dos, de la siguiente forma: el primero y segundo asistían a tocar los días de primera clase, cancel y cortina, alternando por semanas; el tercero y cuarto tocaban por semanas las misas, vísperas y maitines a canto llano.

En el citado informe sobre las obligaciones de los músicos, Corselli se refiere también a los organistas, de los que habla en detalle sobre sus responsabilidades: “tener cuidado de que el órgano esté siempre bien afinado y de hacer avisar al organero en caso de no estarlo, y lo mismo deben practicar con el clave cuando se ofrezca”; “dar tono media hora antes que se empiecen las funciones para que todos los instrumentos se afinen con tiempo y cuidado”; “estar atentos al ceremonial para cuando haya que tocar, o callar y siempre que haya música de papeles deben responder con el coro y no habiendo instrumentos deben responder los bajones solamente tomando el tono que desea el preste, diácono y subdiácono, asimismo como el organista cuando le corresponde”; “tañer el órgano en las funciones que celebra el prelado mientras se viste y desnuda de los sagrados ornamentos, y en los demás días después de dar la bendición hasta que los celebrantes se hayan retirado del Altar y cuando el rey sale a la capilla

---

<sup>104</sup> AGP, Administrativa, leg. 1115. La creación de la cuarta plaza está recogida en el ejemplar del reglamento de voces e instrumentos de 1756 de AGP, Administrativa, leg. 1133, ver apéndice documental, doc. nº 5.

<sup>105</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 72/8.

<sup>106</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 125; M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...* p. 73.

pública desde que entra en ella hasta empezar la misa y finalizar hasta haberse ausentado de la misma Real Capilla”<sup>107</sup>.

Además de Nebra, Literes y Rabaza, que constan en la planta de 1756, y la incorporación al año siguiente de José Moreno Polo, entraron como organistas en la Real Capilla José Lidón (1768), Juan Sessé (1768), Félix Máximo López (1775), José Teixidor (1788), Pedro Anselmo Marchal (1796, aunque no ejerció porque era clavecinista y pianista en la cámara de Carlos IV), Ambrosio López (1801, supernumerario), Alfonso Lidón (1805) y Antonio Belbén (1808, supernumerario).

#### 2.3.4. Bajones

La capilla en 1756 cuenta con tres plazas de bajón<sup>108</sup>. Estos instrumentistas sirven fundamentalmente “para sostener” el canto llano y canto de órgano<sup>109</sup>. Junto a los organistas, son los instrumentistas que participan en todas las funciones con música que se celebran en la capilla. Corselli detalla sus funciones y cómo debe ser su interpretación: “deben los bajones (cuidando entre sí de la mayor afinación y unión) tocar las obras de facistol y en el segundo coro o ripienos de obras a papeles, y en los fabordones y no han de tocar ningún canto llano, menos en el caso de que falte en el coro un número suficiente de voces gruesas, y deben responder con el coro cuando no hay órgano y lo harán con firmeza y entonación”<sup>110</sup>.

En 1756 eran bajonistas Joaquín Ferrer, Rafael Pastor y Justino Cantero. Miguel de Lope entró en la última plaza en septiembre por fallecimiento de Joaquín Ferrer. En los reinados de Carlos III y Carlos IV, integraron la cuerda de los bajones, además, Joaquín Garisuain (1775), Félix Ramos (1791) y Manuel Sardina (1799).

#### 2.3.5. Fagotes

Aunque venían siendo utilizados hacía tiempo<sup>111</sup>, las primeras plazas de fagot de la Real Capilla se crean en septiembre de 1754<sup>112</sup>. Se dotaron dos plazas con 7.000 reales

<sup>107</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>108</sup> Sobre el instrumento y su introducción y su uso en España, ver B Kenyon de Pascual: “A Further Updated Review of de Dulcians (*Bajón* and *Bajoncillo*) and their Music in Spain”, *The Galpin Society*, LIII, abril, 2000, pp. 87-116. Sobre la Real Capilla ver “Instrumentos e instrumentistas...”, 1987.

<sup>109</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3.

<sup>110</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4. También se recogen sus obligaciones en BN, M 762.

<sup>111</sup> En 1739 el Patriarca se refiere a la necesidad de contratar un fagot para las funciones: “Deseando el maestro de la Real Capilla de V. M. que en ella haya las habilidades que son necesarias para que se celebren sus regias funciones, y otras del agrado de V. M. en su real cámara, con la magnificencia debida, sin que sea preciso mendigar la concurrencia de extraños sujetos como ha sucedido; me tienen propuesto hacen falta dos violas, y un fagoto: aquellas como mediosbajos de cuerda y este de aire, necesarias ambas cuerdas para el mayor lucimiento de las orquesta y para los retornelos primorosos y vacíos del acompañamiento de las cantadas según los nuevos inventos de la música: Y también me propone un bajonista para la asistencia de las misas diarias de facistol, a que concurrirá el fagoto, por ser instrumento de la misma cuerda, aunque no tanto lleno como el bajón; para que quede suplida esta clase, de que sólo sirve uno, por estar los otros dos bajonistas principales incapaces de asistir por mucha edad y achaques...” (El Pardo, 5 de marzo de 1739), AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124. cit. en parte sin mencionar la fuente en B. Kenyon de Pascual: “Instrumentos e instrumentistas ...”. Sobre la posibilidad de que se introdujeran con anterioridad en la capilla, Kenyon señala que ya hay partes para este instrumento ya en obras de Torres en fecha anterior a 1726.

<sup>112</sup> Es una fecha bastante anterior a las primeras noticias del instrumento en otras catedrales, como Sevilla, que es de 1766 (R. Isusi: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa*

de sueldo la primera y 6.000 la segunda<sup>113</sup>. La primera plaza fue otorgada a Francisco Bordas, “músico de las Reales Guardias de Infantería Española por su conocida habilidad y separadamente por su mérito”. Además del sueldo de la plaza le conceden 2.000 reales por vía de pensión como complemento salarial<sup>114</sup>. En 1756 las dos plazas de fagot fueron dotadas con 7.000 reales y la segunda estaba ocupada por Onofre Genesta. Otros fagotes durante los reinados de Carlos III y Carlos IV fueron Mateo Soler (1780), Gaspar Barli (1784), Pedro Garisuain (1794), Francisco Roig y Sales (1799) y Lorenzo Geisel (1802).

### 2.3.6. Violones

La planta de 1756 incluye tres plazas de violones, denominados también violonchelos<sup>115</sup>. La primera estaba dotada con 12.000 reales y la ocupaba Domingo Porretti; la segunda, con 10.000 reales, la ocupaba Antonio Villazón, y en la tercera, con 8.000, se encontraba Juan Orri. El número de violones se mantenía igual a la planta de 1749, aunque se les aumenta el sueldo. Los violones de la Real Capilla entre 1759 y 1808 fueron además José de Zayas (1770), Ramón Rodríguez Monroy (1780) y Joaquín Samaranch (1783). En 1787 se creó una nueva plaza, la cuarta, con un sueldo de 7.000 reales. Se realizó una especie de permuta, puesto que al quedar vacante la cuarta plaza de viola, se suprimió, y con su dotación se creó la de violón. Fue ocupada por Francisco Brunetti, hijo de Cayetano, que era violinista de la capilla y encargado de la música en el cuarto del príncipe Carlos. Una vez que Brunetti ascendió a la tercera plaza tras la muerte de Zayas, se suprimió la cuarta plaza y se dotó nuevamente la de viola. En junio de 1805 entró como violón supernumerario Francisco Javier Pareja, quien ascendió a titular en noviembre de ese mismo año.

### 2.3.7. Contrabajos<sup>116</sup>

También eran tres los contrabajos consignados en la planta de 1756, igual que en 1749. La dotación de las plazas y sus titulares eran los siguientes: la primera plaza dotada con 10.000 reales, la ocupaba Bernardo Alberich; la segunda, con 8.000 reales, Francisco Zayas, y la tercera, con 7.000 reales, Carlos Millorini. Entraron después José Pastor (1758), Ignacio Pérez (1765), Blas López (1787), José Julián (1793), Pablo Font (como supernumerario en 1794 y titular en 1797) y Joaquín Guerra (1806, como supernumerario).

En octubre de 1766 se suprimió la última plaza de contrabajo de las tres que había, y quedaron sólo dos hasta 1808. La dotación sobrante de 7.000 reales se destinó a aumentar las distribuciones entre los integrantes del coro de canto llano (es decir, los capellanes cantores), “para obligarles a mejor asistencia, porque en esto había gran

---

y su difusión en España e Hispanoamérica, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003); C. Martínez Gil, no menciona los fagotes en Toledo antes de 1764 (*La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764), evolución de un concepto sonoro*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003).

<sup>113</sup> AGP, Administrativa, leg. 1115; Real Capilla, C<sup>a</sup> 79/4; BN, Mss. 14.017<sup>3</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, pp. 149-150.

<sup>114</sup> AGP, Administrativa, leg. 1115.

<sup>115</sup> En cuanto a la terminología, en la documentación aparece tanto violón como violoncello en referencia a los intérpretes del instrumento. Sobre el violón ibérico, puede consultarse el trabajo de X. C. Gándara: “El violón ibérico”, *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 123-163.

<sup>116</sup> Sobre el contrabajo en España durante el siglo XVIII ver X. C. Gándara: “La escuela de contrabajo en España”, *Revista de Musicología*, XXIII, 1, 2000, pp. 147-186.

trabajo, valiéndose de la disculpa se hallaban enfermos y excusados”<sup>117</sup>. La justificación para suprimir la tercera plaza de contrabajo es que a pesar de que haabía tres plazas “nunca suenan más que dos”<sup>118</sup>.

### 2.3.8. Violines y violas

Los violines eran, con doce plazas, los instrumentistas más numerosos de la capilla. Precisamente estos puestos, junto al resto de instrumentos de cuerda, son los que más aumentaron desde inicios de siglo, no sólo por las necesidades de la capilla, sino por su participación en las funciones operísticas, como ya se ha mencionado. El primer y segundo violín gozaban de un sueldo de 12.000 reales, disminuyendo la dotación en 500 reales, cada dos plazas, hasta los 7.000 de las plazas 11ª y 12ª. Entre 1759 y 1808 no hubo variaciones en el número de las plazas. El cambio más significativo se produce cuando en noviembre de 1794 se unen en una misma clase los violines y las violas, pasando a tener entonces esta clase 16 plazas. Se mantienen las denominaciones de 12 violines y 4 violas, pero solamente se dotarán en adelante las últimas de viola, ascendiendo los intérpretes de viola a las plazas de violines por antigüedad. Estos instrumentistas gozan de un estatus superior al de otros músicos, son más numerosos y consiguen algunas prerrogativas que después pretenden otros músicos, como es justamente el ascenso automático por antigüedad a las plazas vacantes.

La introducción de las violas en la Real Capilla es bastante más temprana que en otras capillas religiosas, y probablemente se llevó a cabo motivada por la necesidad del instrumento para las funciones operísticas. La ejecución de la viola estaba a cargo de los violinistas, un nutrido grupo desde primeros años del siglo XVIII, antes de que se estableciesen plazas específicas para este instrumento en la Real Capilla<sup>119</sup>.

Es probable que uno de los primeros intérpretes de viola de la Real Capilla, a tenor de lo que expresa en la solicitud que realiza a una plaza de violín, sea Juan Burriel. Empezó a servir en la Real Capilla en 1733, aunque no es posible asegurar que tocara la viola desde ese momento:

Emmo Sr. Señor. Dn Juan Burriel violín de la Real Casa y Capilla de la Encarnación P.A.L. de V. Emª con el mayor rendimiento dice ha servido en dicha Real Casa y Capilla, más de catorce años de violín y viola con toda aceptación y en algunas otras funciones reales que se han ofrecido, y dándole motivo los ejemplares de haber ascendido otros sus compañeros dependientes de dicha Real Casa y Capilla, para servir en la de S. M.

A V. Emª rendidamente suplica se sirva tenerle presente y conferirle plaza de viola de la Real Capilla de S. M. merced que espero de la gran piedad de V. Emª (octubre, 1747)<sup>120</sup>

Conforme aumentaba el número de violines fue necesario también introducir las violas en número proporcional, como se indica en el siguiente nombramiento de septiembre de 1747:

<sup>117</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133.

<sup>118</sup> AGP, Registros, tomo 112.

<sup>119</sup> Sobre la introducción y uso de la viola en las capillas religiosas, incluida la Real Capilla, ver J. Garbayo: *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

<sup>120</sup> AGP, Real Capilla, Cª 124. J. Garbayo: *La viola y su música...*, p. 188.

Que [...] Dn Francisco Guerra, Dn Juan de Ledesma, y Dn Juan Burriel [...] sean obligados a tocar la viola cuando haya papeles de este instrumento (y cuando no el violín) por ser precisas cuatro violas en correspondencia al número de violines que ha de haber en la Real Capilla para la debida unión de el concierto...<sup>121</sup>

Años antes, en 1739, ya habían sido nombrados intérpretes de viola en la Real Capilla Felipe y Manuel Teodosio Dalp:

Nro señor (que Dios guarde) a consulta mía de 5 de marzo de 1739 se ha dignado de nombrar por músicos de viola de su Real Capilla a Dn Phelipe y Manuel Theodosio Dalp, concediendo al primero trescientos ducados de goce para lo que se le aumentan ciento a los doscientos que de violín ha gozado y al segundo le ha señalado su Magd doscientos ducados (Aranjuez, 30-VI-1740)<sup>122</sup>

Como he señalado, el nombramiento de las violas, así como el de los fagotes y bajones, se produjo en respuesta a las necesidades de las funciones de música vocal como deja patente el Patriarca en el mencionado informe del 5 de marzo de 1739, ya citado.

Las plazas de viola se estabilizaron en el número de cuatro, como recogen los reglamentos de 1749 y 1756. Sin embargo, ya se ha explicado que en 1787 se suprimió una plaza cuarta de viola para, con su dotación, crear una de violón para el hijo de Cayetano Brunetti, Francisco. Suprimir una de las plazas, teniendo en cuenta la cantidad de instrumentistas que había, no era un problema. Una vez que Brunetti ascendió a la tercera plaza de violón, se restituyó la de viola y se suprimió la plaza de violón.

La lista de violinistas que formaron parte de la Real Capilla a lo largo de estos dos reinados es muy amplia. En 1756 servían M. Geminiani, G. Terri. C. Pereli, P. Faco, F. Manalt, F. Landini, A. Marquesini, J. Bonfanti, F. Sabatini, F. Faini, E. Isern y F. Lenzi. Se incorporaron después F. Vivencio (1759), J. Herrando (1760), D. Rodil (1763), R. Palaudarias (1765), R. Monreal (1767), S. Rexach (1768), J. Palomino (1770), B. Zlotek (1771), J. Marcolini (1771), M. Carreras (1774), J. Rosquellas (1774), J. Oliver (1776), P. Nadal (1780), V. Ongay (1787, era viola), R. García (1789, también era viola), J. Colbran (en 1793 como supernumerario, y en 1794 titular).

La planta de 1756 (al igual que la de 1749) cuenta con 4 plazas de viola, ocupadas por Juan de Ledesma, Francisco Guerra, Manuel Dalp y Felipe Monreal. Se incorporan después P. Barrio (1770), P. Nadal (1778), V. Ongay (1781), R. García (1781), Manuel Carril (1789), Antonio Font (1789) y Juan Font (1791).

Desde 1794, cuando forman una misma clase, ingresan F. Vaccari (1794 supernumerario, 1795 titular), A. Boucher (1796 supernumerario, 1798 titular), C. Andreozzi (1801, supernumerario), José Rodríguez de León (1801), F. Balcaren, C. Ronda, J. Balado (1804), P. Rosquellas (1805), C. de Filippo (1806), D. Cañada (1806) y J. Rodríguez (1807).

---

<sup>121</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.

<sup>122</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124. Sobre esta familia de músicos ver B. Kenyon: "Dalp", *DMEH*, vol. 4, pp. 344.

### 2.3.9. Oboes y flautas

Había cuatro plazas de oboes y flautas que debían tocar indistintamente ambos instrumentos. Los oboes y las flautas no constan aún en la planta de 1701<sup>123</sup>, si bien se introdujeron poco después. El primer oboísta de la Real Capilla, José Gezebek, fue contratado en el mes de diciembre de 1708, pero como bajón. Es lógico suponer que alguno de los instrumentistas de viento pertenecientes a los cuerpos militares de la corte, por ejemplo, pudieran tocar también el oboe incluso antes de esta fecha<sup>124</sup>.

También en los inicios del siglo se introducen las flautas. En 1704 los bajones solicitaron un aumento de sueldo por tener que tocar las flautas, obligación que no tenían sus antecesores<sup>125</sup>. Las restringidas tareas que desempeñaban en la música de corte estos instrumentos, favoreció que los intérpretes dominaran ambos, siendo los oboes de la capilla los destinados a tocar también las flautas.

El primer oboe contratado como tal en la capilla fue Manuel Cavaza<sup>126</sup>. En la planta de la Real Capilla establecida por Fernando VI en 1749 constan ya cuatro plazas de oboes con obligación de tocar también la flauta<sup>127</sup>. En 1756 se mantienen cuatro plazas con la siguiente dotación: 12.000, 10.000, 9.000 y 8.000 reales respectivamente. Los músicos que ocupaban estas plazas eran M. Cavaza, F. Mestres, J. López y L. Misón. Se incorporaron después M. Espinosa (1766), J. Isnar (1777), G. Barli (1790), M. García (1794, supernumerario y 1796, titular) y J. Álvarez (1796, supernumerario).

### 2.3.10. Clarines y trompas

En la planta constan dos plazas de clarines, dotadas con 10.000 de sueldo cada una, que en 1756 estaban ocupadas por Felipe Crespo y Antonio Sarrier. El número de plazas era el mismo que se mantuvo desde la planta de 1701. Entraron después como clarines Miguel Schenberger (1762), Ignacio Marsala (1789) y Esteban Pataroti (1805).

Al igual que los clarines, en 1756 había dos plazas de trompa, con un sueldo inferior, de 9.000 reales cada una, ocupadas por José Princraut y Antonio Scheffler. Las trompas de introdujeron después que los clarines, en los años treinta, y, en un principio, eran los músicos que ocuparon las plazas de clarines quienes tocaban las trompas<sup>128</sup>. El nombramiento de Scheffler y Princraut como trompas señala que es conveniente admitirlos en la Real Capilla porque desde 1738 han tocado en todas las funciones reales y que la inclusión de las trompas y la desaparición de los clarines es también un signo de la “música moderna” y que “desde que la música está tan adelantada” es necesario contar con quienes toquen las trompas<sup>129</sup>.

<sup>123</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133; B. Lolo: *La música en la Real Capilla...*; N. Morales: *L'artiste de cour...*

<sup>124</sup> Sobre la introducción del oboe y la flauta en las capillas religiosas en España, J. E. Berrocal Cebrián: “Aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, *Artigrama*, 1996-97, pp. 293-312.

<sup>125</sup> B. Kenyon de Pascual: “Instrumentos e instrumentistas...”.

<sup>126</sup> B. Kenyon de Pascual: “El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel de Cavazza”, *Revista de Musicología*, VII, nº 2, 1984, pp. 93-97.

<sup>127</sup> AGP, Administrativa, leg. 1132.

<sup>128</sup> B. Kenyon de Pascual: “Instrumentos e instrumentistas...”.

<sup>129</sup> AGP, Real Capilla, Cª 3/5.



Según avanzaba el siglo, la posición de estos instrumentos cambia. Los clarines van quedando marginados en las nuevas obras musicales y asumen las trompas un nuevo protagonismo. Después de morir Marsala entró Esteban Pataroti como supernumerario con 10.000 reales de sueldo. Los trompas gozaban solamente 9.000 reales, y llevaban mucho más tiempo, lo que impulsó la unión de ambas clases instrumentales en una sola:

141. El cardenal Patriarca= Con motivo del fallecimiento de Dn Ignacio Marsala, ha quedado vacante una plaza de clarín de número de la Real Capilla, cuya dotación es de 10.000 rs de vn anuales a la que deberá optar Dn Esteban Pataroti, quien V. M. en el mes de junio del año próximo pasado, se dignó conceder plaza supernumeraria de clarín y trompa de la Real Capilla con opción a la primera vacante de estas dos plazas, pero como haya un músico de trompa que tiene la honra de servir a V. M. hace bastantes años, y no disfruta de dotación más que nueve mil reales anuales y respecto que las plazas de trompa son las que sirven en la Real Capilla, y rara vez las de clarín, y a que aquellas deben servir las comúnmente los más antiguos por su mayor práctica en el arte de tocarlos, y por que les es más trabajoso tocar clarines para lo que se necesita una embocadura más fuerte que comúnmente no se halla en los viejos, y creyendo más propio según la costumbre de la Real Capilla que los más antiguos de las clases gocen mayor sueldo que los modernos, hallándose ya reunidas estas dos clases por la mejor servidumbre de la Real Capilla, propongo a V. M. que de aquí en adelante sean de ascenso las dos plazas de trompas, teniendo la dotación de los clarines, que es diez mil reales de vellón anuales, y que sean clarines los dos músicos más modernos de las dos clases. Y así que desde luego entren de trompas con dicha dotación Dn Gerónimo Germán y Dn Ángel Castronovo, y que queden de clarines con obligación de tocar trompas cuando lo crea conveniente el maestro de capilla Dn Josef Trota y Dn Esteban Pataroti... (3-V-1805)<sup>130</sup>.

Además de los mencionados, fueron trompas en la Real Capilla, entre 1759 y 1808, A. Castronovo (1764), Estanislao López (1793) y José Trota (1793, supernumerario, y 1804, titular). Una vez unidas las plazas de clarines y trompas en 1804 se incorporó Juan Pataroti (1805, supernumerario).

### 2.3.11. Oficios auxiliares

Además de los cantores e instrumentistas, la planta fija algunos puestos auxiliares, entre los que se encuentran los copiantes, afinadores, organeros, entonadores, puntadores y barrenderos.

#### 2.3.11.1. “Copiantes” de música<sup>131</sup>

En la planta de 1756 se consideran dos plazas de copistas (siempre denominados copiantes en la época), igual que en la anterior de 1749. Sin embargo, al poco de otorgarse la nueva planta, en octubre del mismo año, recibieron un aumento de 1.400 reales a cada uno, pasando a cobrar 4.400.

14. Exmo Sor. El rey se ha servido conceder a Dn Joseph Domingo Santiso y Dn Joseph Salvador Llombart, copiantes de la Real Capilla, un mil y cuatrocientos reales de vellón de aumento de sueldo a cada uno al año desde primero del mes próximo, estableciéndose como de planta de orden de S.M. lo participo a V. Em<sup>a</sup> para que disponga su cumplimiento de la parte que le toca. Dios guarde a V.E. muchos años como deseo (San Lorenzo el Real, 30-X-1756; el conde de Valdeparaíso al cardenal de Mendoza)<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>131</sup> Me referiré más en detalle a los copiantes de la Real Capilla en el capítulo IV.

<sup>132</sup> AGP, Registros, tomo 111; otra copia en AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 79/4; otra en BN, Mss. 14.017<sup>3</sup>, transcrita en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, p. 151.

José Llombart sustituyó a Isidro Montalvo, que se había jubilado el 2 de octubre de 1751, y Santiso entró en plaza vacante por jubilación de Agustín de Cuéllar, el mismo día que Llombart. Entraron después en las plazas Francisco Mencía (1778), Mateo Barrero Parragués (1780), Antonio Lázaro (1792) y José Vallejo (1802).

Los copistas debían encargarse de copiar todas las obras que les mandara el maestro de capilla “conforme a su satisfacción con la correspondiente inteligencia, fidelidad, puntualidad, claridad y curiosidad y cotejar todas las partes, para que no haya errores y deben traerlas a las pruebas en donde deben asistir con decencia hasta fin de ellas para todo lo que se ofrezca de su empleo”<sup>133</sup>.

Las plazas de copiantes en la capilla son imprescindibles; de su buen desempeño y de si cumplían los encargos en tiempo y forma, dependía muchas veces si podía interpretarse el repertorio previsto por el maestro de capilla. En este sentido, hubo algunos conflictos.

Antes de ser sustituidos, tanto Montalvo como Cuéllar estaban prácticamente incapacitados. En mayo de 1751 Corselli envió una queja firme sobre ello, para que las autoridades procedieran al nombramiento de nuevos copiantes hábiles. La queja de Corselli incluye a ambos copistas: de uno de ellos expone que ya tiene “cansada la vista y trémulo el pulso y estar amargado de perlesia, el otro por su corta inteligencia tampoco puede afianzar el desempeño en este asunto”<sup>134</sup>. Pide entonces que se dote otra plaza o se resuelva de manera urgente esta situación. Una solución eventual fue contratar a copiantes externos:

9º. El cardenal Mendoza=Sr. los dos copiantes de música de la Real Capilla de S. M. llamados Dn Isidro Montalvo y Dn Angel de Cuéllar, me ha representado varias veces el maestro Dn Francisco Courzell [sic] que le son inútiles ...

Esta narrativa es tan constante y cierto como que todas las obras que se han compuesto desde las funciones de Navidad y Reyes, ha sido preciso buscar persona extraña que las haya escrito y su satisfacción ha subido a más de lo que tienen de sueldo dichos copiantes que son tres mil reales cada uno. En esta consideración se hace preciso tomar providencia con que asegurar el servicio de S. M. en esta parte y no contemplando otra más oportuna y conveniente que el de jubilarles... (Buen Retiro, 12-VIII-1751)<sup>135</sup>.

En 1767 las quejas de Corselli se dirigen a Santiso, el copiante que había sustituido a uno de los jubilados en 1751. Según el maestro, Santiso no cumplía con sus obligaciones y llevaba años con obras de Nebra y otras suyas que no terminaba de copiar y tampoco devolvía los originales. Corselli le había llamado la atención pero sin ningún resultado, por lo que se lamenta de que el esfuerzo que hace por componer música se vea frustrado ante la pasividad del copista, que no escribe las obras y no las prepara por tanto para ser interpretadas en las funciones:

Santiso anda omiso en el cumplimiento de su encargo, pretextando ocupaciones e indisposiciones de salud, que de ningún modo me parece le dispensan de su principal obligación. Señaladamente tiene en su poder una misa de D. José Nebra, que me aseguran habrá tres años, un juego de vísperas mías desde el año pasado y otras que omito por no cansar a V. M. a quien sólo quiero dar una idea del modo de pensar de este sujeto que huye

<sup>133</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>134</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>135</sup> AGP, Registros, tomo 111.

de que nada se le mande escribir, pues habiéndole buscado yo personalmente alguna vez y precisándome a que le repita varios recados y últimamente uno, para que se viese conmigo a que respondió no tenía tiempo para ello y que si algo se ofrecía lo hiciese por escrito, lo que con efecto ejecuté dirigiéndole una esquila reencargándole mucho sobre que procurase despachar las obras antedichas y volverme las Lamentaciones que yo había hecho nuevas este año, copiadas o sin copiar, porque deseo recoger mis originales, como lo exige la prudencia; tampoco a esta esquila me ha respondido, añadiéndose a esto el haberme dicho en una ocasión tiene facultades de S. Em<sup>a</sup> para escribir sólo cuando puede y le acomode, lo que dudo, porque cumpliendo yo con escribir las obras que se ofrecen, de nada sirven quedándose éstas estancadas en su poder y acorta las ganas de escribir más; él podrá decir que hay otro copiante, pero puedo asegurar que éste, aunque no tiene la inteligencia que él, hace lo que puede y se le encarga, con toda exactitud, no obstante la cortedad de su vista.

Hay necesidad de renovar y recomponer papeles de algunas obras y nada de esto se hace. Yo bien conozco que es hombre honrado y por tanto no quiero en nada ofenderle, sólo si suplico a V.M. que en caridad piense en los medios de corregirle con su natural prudencia pues sé que es necesario se deje llevar menos de otros negocios que le ocupan y acaso le interesen y atienda a este como su principal, haciéndose cargo de que por esto es el sueldo.

Espero de el favor de V.M., no tenga a mal esta impertinencia y que, haciéndole la justicia de crearme, se tomará el trabajo de dar una providencia conveniente.

Nuestro señor guarde a V.M. su más seguro servidor Francisco Courcelles. Señor. D. Agustín de Buruaga<sup>136</sup>.

Es muy probable que algunos de los copiantes externos contratados para suplir a Montalvo y Cuéllar fueran los que entraron a sustituirles después, ya que son elegidos a propuesta del maestro Corselli:

82. Francisco Mencía.

Sor=el patriarca electo= por muerte de Dn Mateo Llombart, se halla vacante la plaza de copiante de música de la Real Capilla que solicita entre otros Francisco Mencía, de quien estoy informado por el maestro de la propia Real Capilla. Que dice ser muy a propósito por su buena letra y caracteres de música y por la grande inteligencia que tiene en la composición, en cuya atención y por su juicio y buena edad le propongo... (21-I-1778)<sup>137</sup>.

Años después, cuando tras la muerte de Mateo Barrero se nombra a Antonio Lázaro y Moreno, en el informe consta que también había servido antes como sustituto del titular:

Por estar vacante una de las plazas de copiante por muerte de Mateo Barrero se nombra a Antonio Lázaro y Moreno, sujeto de habilidad en esta profesión de toda confianza y que ha servido de sustituto por el difunto más de tres años por cuyas razones lo considero acreedor de esta real gracia... (enero, 1792)<sup>138</sup>.

### 2.3.11.2. Puntador

El puntador es el encargado de anotar las faltas de asistencia de los miembros de la capilla a las funciones. Este puesto no aparece mencionado en las Constituciones, pero sí lo recoge el reglamento de voces e instrumentos de 1756, cuando la plaza era ocupada por Francisco Osorio con un sueldo de 4.400 reales. Osorio era entonces también maestro de música del Colegio de Niños Cantores. Le sustituyó en enero de 1779, cuando murió, José Domínguez Alonso<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> BN, MSS. 14.018<sup>21</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, p. 165.

<sup>137</sup> AGP, Registros, tomo 113.

<sup>138</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>139</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

Las funciones del puntador son principalmente informar al maestro de las ausencias con tiempo suficiente antes de las funciones. Además tiene que formar los rooles (listas de pagos) todos los meses restando las faltas en la retribución de los individuos de la Real Capilla. En lo que concierne a los músicos, la falta íntegra les resta la mitad de su renta en el día y si llegan tarde se les rebaja una cuarta parte, que “perderán quienes no asistan a cantar el Asperges y el Tantum Ergo cuando se expone el Santísimo, resucitando este estilo que se practicó en lo antiguo”<sup>140</sup>. El dinero procedente de las multas queda en la pagaduría y el puntador debe entregarlo al maestro para que lo tenga en depósito y se distribuya a final de año entre todos.

### 2.3.11.3. Archivero

El archivero tiene a su cargo la custodia de la librería del coro y demás papeles de la Real Capilla. Esta plaza se crea en 1768 con un sueldo de 3.300 reales anuales. Recae en el maestro de música del colegio y puntador Francisco Osorio. En realidad esta plaza se establece a instancias del propio Osorio, cuando presenta un informe en el que señala que hacía años que se encargaba de custodiar los libros de la Real Capilla. El Patriarca corrobora sus palabras, y admite que él es quien “la ha creado y cuidado con vigilancia”<sup>141</sup>. Tras su fallecimiento le sustituye José Domínguez Alonso, que también le suple como acabamos de ver, en la plaza de puntador, lo que indica que estos dos puestos menores eran desempeñados por una misma persona.

### 2.3.11.4. Barrendero y entonador

El entonador es el encargado de entonar los órganos (dar a los fuelles) “a satisfacción de los organistas”<sup>142</sup>. Debía además barrer y limpiar el coro y cuidar de que estuviera esterado en invierno y en verano. Así mismo debía llevar y traer, acompañado del barrendero de la capilla, los libros de coro desde los cajones y colocarlos en el facistol grande, tal y como le ordenasen los sochantres. Le asisten en sus funciones los dos colegiales más antiguos<sup>143</sup>.

En enero de 1757 se restituyó una segunda plaza de entonador que había sido suprimida en 1749. El sueldo adjudicado fue de 150 ducados (1.650 reales) anuales. En noviembre de 1771 Carlos III aumentó la dotación de la plaza a 200 ducados (2.200 reales)<sup>144</sup>.

El barrendero tenía la obligación de barrer y limpiar la capilla, ir con la lumbre y agua necesaria, suplir al entonador y, al revés, ser suplido por él. Debía asistir a todas las iglesias donde asistiera la Real Capilla<sup>145</sup>.

Como en el caso del puntador y el archivero, las plazas de barrendero y entonador también fueron desempeñadas por la misma persona, Francisco Caso, hasta 1771.

<sup>140</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>141</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

<sup>142</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 121.

<sup>143</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4; BN, M 762.

<sup>144</sup> BN, M 762, y BN, Mss. 14018<sup>9</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, p. 150.

<sup>145</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*, artículo 122.

### 2.3.11.5. Mozo de coro

Esta plaza se creó el 12 de agosto de 1757 con un sueldo de 150 ducados anuales (1.650 reales). En 1771 la dotación aumentó a 2.200 reales anuales<sup>146</sup>. Suponemos, a falta de referencias concretas, que se encargaría de ayudar a los demás oficios de la Real Capilla según las necesidades.

### 2.3.11.6. Afinador y organero

La función del organero (denominado afinador en la planta de 1756) es encargarse del órgano de San Gerónimo y del de la Real Capilla, así como llevar el “organillo”<sup>147</sup> a otras iglesias a las que asistía la Real Capilla. También tenía obligación de llevar el “clavicordio”<sup>148</sup> para los maitines de Semana Santa y para las “pruebas”, es decir, ensayos, allí donde se produjesen, generalmente en el colegio, donde residía el maestro de capilla<sup>149</sup>.

Debe acudir al coro de la Real Capilla en todas las funciones y cuidar del órgano, que esté afinado y limpio, así como solucionar los problemas que surgieran durante las funciones.

La plaza, ocupada en 1756 por Pedro Liborna Echevarría, tenía una dotación de 2.200 reales, aumentados después a 2.930 reales. Fue sustituido por su hijo, José Echevarría, el 1 de mayo de 1771 con un sueldo de 2.930 reales anuales (2.200 reales por planta y 2 reales diarios por llevar los órganos a las iglesias). En 1790 dice que se le debían 23.000 reales y reivindica el mismo sueldo que tenía Jorge Bosch. En 1798 se le aumentaron 2 reales sobre los 2 que tenía por afinar los organillos y suministrarlos para las actuaciones fuera de la capilla<sup>150</sup>. Tras la muerte de José Echevarría (el 22 de mayo de 1804) fue nombrado afinador Juan Marigómez, su sobrino, en junio de ese mismo año. En mayo había sido llamado ya para asistir “con el órgano y atriles”, al Corpus en Aranjuez. El sueldo de Marigómez era de 2.200 reales de planta más 1.460 reales por “conducir los organillos”.

Tras la muerte de Marigómez, quedó vacante la plaza de organero, y le sustituyó su hermano Josef Marigómez. Según el maestro de capilla, este era “excelente para la afinación y templadura del organito a que debe atender”<sup>151</sup>.

---

<sup>146</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133.

<sup>147</sup> Es término organillo es un diminutivo que hace referencia a los órganos portátiles, también llamados realejos, en castellano, desde el siglo XVI. Podría referirse al mismo o a otro parecido que se conserva actualmente en la Real Capilla del organero Pedro Manuel Liborna Echevarría (con plaza desde 1724 hasta su fallecimiento en 1771), C. Bordas Ibáñez: *Instrumentos musicales en las colecciones españolas*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM-ICCMU, vol. 2, 2001, p. 116; F. López: *Órganos de la Comunidad de Madrid...* Sobre la saga de organeros Liborna Echevarría ver L. Jambou: *Evolución del órgano español...* y C. Bordas Ibáñez: “Dos constructores de pianos...”.

<sup>148</sup> El término hace referencia en esa época al clave, ver C. Bordas Ibáñez: “Dos constructores de pianos...”; id.: “Clave”, *DMEH*, vol. 3, pp. 746-750.

<sup>149</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4; BN, M 762.

<sup>150</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>151</sup> Todos los datos referentes a los afinadores y organeros proceden de AGP, Registros, 114 y Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

Una vez finalizadas las obras del órgano de la Real Capilla, el organero, Jorge Bosch, solicitó una plaza para “la conservación y afinación del nuevo órgano de la real capilla”, que se le concede el 9 de septiembre de 1778. Su obligación era la “de registrar con la frecuencia necesaria los órganos que haya en la capilla, siendo de su cuenta las obras menores, y compositivas, que se necesitasen, en que no entren materiales costosos, y la de enseñar a los jóvenes que se dediquen a este ejercicio, sin llevarles interés alguno...”<sup>152</sup>. La plaza se creó específicamente para Bosch, con la intención de no ser sustituido en el futuro, tal como expresa su nombramiento: “A Don Jorge Bosch, que por cuidar del nuevo órgano de la Real Capilla, y de los demás de ella, y otras obligaciones que se le han impuesto, se ha servido S. M. consignarle 800 ducados anuales, sin que se entienda ser creación de plaza...”<sup>153</sup>.

De la misma forma, la plaza de afinador debía de permanecer solamente hasta que su titular falleciera. Entonces, de continuar la de organero, quedaría extinguida. La intención era que solamente hubiera un puesto de afinador-organero, pero una vez terminada la construcción del órgano de la capilla, y por el reconocimiento especial a Bosch, se le adjudicó este nuevo puesto dotado con un sueldo de 8.800 reales. A pesar de las intenciones iniciales, ambas plazas se consolidaron en la capilla.

Durante las largas ausencias de Jorge Bosch para construir el órgano de la catedral de Sevilla le sustituyó su sobrino José Debono y Bosch de Veri. En diciembre de 1800, tras el fallecimiento de Bosch (el 2 de diciembre de 1800), José Debono fue nombrado afinador extraordinario de la Real Capilla con la asignación de 3.660 reales, lo mismo que por asignación y ayuda recibía José Echevarría hijo (sucesor de Pedro Liborna Echevarría). Más tarde, en febrero de 1801, le asignaron la misma cantidad que recibía su tío<sup>154</sup>.

#### 2.4. El Real Colegio de Niños Cantores

El Real Colegio de Niños Cantores fue fundado en 1595 por Felipe II<sup>155</sup>. Este establecimiento funcionó como un organismo independiente, con sus propias constituciones, pero adscrito a la Real Capilla. Su finalidad era la de formar a los futuros cantores<sup>156</sup> de voces agudas y posteriormente se convirtió en cantera, tanto de cantores como de instrumentistas para la capilla<sup>157</sup>, e incluso de los propios maestros del colegio. El Colegio conforma un centro inseparable de la Real Capilla, puesto que el rector era el maestro de música de la Real Capilla al igual que el vicerrector; los maestros de música también eran integrantes de la Real Capilla y los colegiales participaban de continuo en las funciones musicales de esta institución.

La normativa redactada por Felipe II fue modificada con la promulgación de nuevas Constituciones en 1672<sup>158</sup>. Éstas continuaron vigentes durante todo el siglo XVIII,

<sup>152</sup> AGP, Registros, tomo 113. Sobre la figura de Bosch, L. Jambou: “Bosch”, *DMEH*, vol. 2, pp. 650-651; C. Bordas Ibáñez: “Dos constructores...”.

<sup>153</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 4.

<sup>154</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, legs. 3 y 4.

<sup>155</sup> L. Robledo *et al.*: *Aspectos de la cultura musical...* p. 141 ss. Con anterioridad los cantores residían con el maestro de capilla en el hospital de La Latina, situado en la plaza de la Cebada.

<sup>156</sup> Las capillas musicales catedralicias tenían también un centro de formación de futuros cantores a cargo del maestro, J. López-Calo: “Catedrales”, *DMEH*, vol. 3, pp. 434-447.

<sup>157</sup> P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...*, pp. 99.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 95 ss.

aunque el centro fue evolucionando y adaptándose a las necesidades de cada momento. Hay varios estudios sobre este centro de formación, entre los que destacan los realizados por N. Morales, que ha examinado en detalle el funcionamiento de la institución durante el siglo XVIII, especialmente en el reinado de Felipe V<sup>159</sup>.

#### 2.4.1. Rector y vicerrector

Como ya hemos visto, el maestro de música de la Real Capilla era el rector del colegio. En algunos periodos, el vicemaestro (o teniente de maestro, como se llamaba en épocas anteriores) también era el vicerrector, aunque que no siempre estos puestos estuvieron unidos ni fueron desempeñados por el mismo músico.

Corselli, al acceder al magisterio musical de la Real Capilla en 1738, solicitó que se nombraran dos nuevos maestros para el colegio que le relevaran de algunas de sus atribuciones. Se crearon entonces las plazas de maestro de estilo “italiano” o “canto moderno”, que pasó a gozar Antonio Moroti, y la de maestro de fundamentos (“rudimentos”) de música, que se otorgó a Francisco Osorio. Osorio tenía además la obligación de acompañar a los colegiales en su camino desde el colegio a la capilla, y de atender la gestión del centro y la supervisión de la formación de los colegiales, funciones que antes desempeñaba el maestro.

En las Constituciones de 1756-57 el rector ya se encuentra liberado de la formación personal y directa de los colegiales. Mantenía, no obstante, el deber de cuidar “que todos los niños estén limpios, asistidos y bien educados. Presenciará las lecciones que les dan sus maestros de música cuatro veces al mes” y, si la enseñanza no era la adecuada, tenía la obligación de dar parte al capellán mayor<sup>160</sup>.

Para supervisar de cerca la formación de los colegiales el rector estaba obligado a residir en el Colegio, situado en la calle de Leganitos. Uno de los requisitos que se exigía al rector, es que fuera soltero, aunque no fuese eclesiástico –sin duda la situación preferida–, porque estando al cargo de una familia propia no podría vivir en el colegio ni hacerse cargo de los colegiales como era necesario<sup>161</sup>.

Uno de los problemas persistentes en la historia del colegio fueron las reticencias de los maestros de música de la capilla a la hora de hacerse cargo de la formación de los colegiales. P. L. Rodríguez explica que durante el reinado de Carlos II, por ejemplo, el maestro Mateo Romero se resistió a ocupar el puesto de rector del colegio, por lo que sus funciones se traspasaron al teniente de maestro. En 1688 se creó el puesto de

---

<sup>159</sup> D. Bécker: “La Vie quotidienne au collège des jeunes chanteurs de la Chapelle Royale de Madrid au XVII<sup>e</sup> siècle”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXI, 1985, pp. 219-254; G. Bourlignieux, “L’enseignement au collage des petits chanteurs de la chapelle royale de Madrid de 1700 à 1833”, *École et Église en Espagne et en Amérique latine. Aspects idéologiques et institutionnels. Actes du colloque (Tours, 4-6 décembre 1987)*, Tours, Université de Tours, 1988, pp. 91-100; N. Morales: *Las voces de Palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*, Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2005. A pesar de lo genérico del título, se centra fundamentalmente en el reinado de Felipe V. Reconstruye la vida cotidiana de los colegiales, la selección de los mismos y sus implicaciones en la actividad musical de la Real Capilla. Incluye amplios apéndices con todos los niños que estuvieron en el colegio entre 1700 y 1808 así como de los maestros de la institución durante este periodo.

<sup>160</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones...*, artículo 92.

<sup>161</sup> BN, Mss. 14.018<sup>21</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, pp. 133-134.

maestro de música de los colegiales, que fue ejercido por distintos músicos de la capilla<sup>162</sup>.

La plaza de vicemaestro de la Real Capilla creada en 1751 dio lugar asimismo a la creación del puesto de vicerrector del colegio. La plaza fue ocupada por José de Nebra hasta su muerte en 1768. Nebra es una figura esencial en la vida del colegio y en particular destaca su intervención en algunas de las normas relativas a la educación de los colegiales. Frente a la extrema dureza que era práctica común en la educación, Nebra se muestra partidario de otras líneas pedagógicas influenciadas por las ideas ilustradas, como afirma M. S. Álvarez<sup>163</sup>.

Tras la muerte de Nebra la plaza se mantiene vacante hasta que la solicita Antonio Ugena en 1776. Corselli, que era rector, sufrió complicados problemas de salud y necesitaba alguien que se hiciera cargo de algunas de sus principales funciones, y una de las más pesadas era precisamente la rectoría del colegio. Antonio Ugena se había formado en este centro durante veinte años y por tanto lo conocía muy bien; además era religioso, condición muy valorada para este puesto. Dos años después, en 1778, falleció Corselli y Ugena se hizo cargo de la rectoría. Le sustituyó como vicerrector José Teixidor, organista de las Descalzas y también sacerdote. En 1788 Teixidor opusó a una plaza de organista en la Real Capilla y quedó vacante el cargo. Tras el nombramiento frustrado de Basilio Sessé, que no aceptó las condiciones que se le ofrecían, se dividió el cargo de maestro de música y de vicerrector en dos puestos diferentes y pasó a ocupar la plaza de vicerrector el maestro de gramática del colegio, Santos García Cano, también sacerdote. José Lidón asumió el puesto de vicemaestro de la capilla.

La selección de músicos para estos puestos de maestro, rector, vicemaestro y vicerrector, se tratarán en el próximo apartado.

#### 2.4.2. Maestros del Colegio<sup>164</sup>

En 1738 se habían creado a instancias de Corselli las dos plazas de maestros de música antes mencionadas. Osorio se encargó de enseñar música hasta su fallecimiento en 1779<sup>165</sup>. Desde 1740 fue también vicerrector, cargo en el que cesó en 1751 al ser nombrado Nebra. Como maestro le sustituyó Angel Herranz (1779-81), y en 1781 entró Lino del Río, hasta 1788. A continuación obtuvo el puesto Antonio de la Plaza, que sirvió hasta el año de 1793, momento en el que entró Joao Pedro de Almeida, que permaneció hasta 1813.

Antonio Moroti fue encargado de enseñar la música moderna. Una vez que falleció en septiembre de 1771, ocupó la plaza vacante, tras ganar las oposiciones, José Lidón, que era organista de la capilla<sup>166</sup>. Después de ser nombrado maestro de la Real Capilla en 1805 continuó en esta plaza<sup>167</sup>.

<sup>162</sup> P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...*, pp. 98-99.

<sup>163</sup> M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*

<sup>164</sup> N. Morales: *Las voces de palacio...*, pp. 73-79.

<sup>165</sup> BN, Mss, 14.018<sup>21</sup>. Papeles Barbieri, F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...* p. 134.

<sup>166</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3.

<sup>167</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 549/8.



Los profesores del centro se completaban con un maestro de gramática que enseñaba a los niños a leer y les formaba en la gramática latina y en retórica. Este maestro se encargaba de la enseñanza religiosa de los colegiales y en algunas etapas fue teniente de maestro o vicerrector. Su sueldo era de 2.200 reales. Ocuparon este puesto Diego de Guzmán (1748-1767), Nicolás Ortiz de Zárate (1767-1776) y Santos García Cano (1776-1817).

#### 2.4.3. Colegiales

El número de colegiales admitidos en el centro fue variando según las épocas. Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV había habilitadas diez plazas.

Como parte de su formación musical, los colegiales intervenían en las ceremonias de la Real Capilla. Los niños cantores debían asistir al canto llano alternando entre ellos; en el canto de órgano participaban todos y en las funciones a papeles, en las que toman parte las voces acompañadas de la orquesta, asumían el papel asignado por el maestro de capilla, a quien debían ayudar en la disposición del coro. Podían ser llamados igualmente a trasladarse a los Sitios Reales cuando fuera encargada la capilla de celebrar allí las funciones.

Tenían la obligación de presentarse en la capilla media hora antes de la función acompañados siempre del teniente rector (o quien ejerciera las funciones de este cargo)<sup>168</sup>. Los colegiales no tenían permitido actuar fuera de la Real Capilla y estaba expresamente prohibido que fueran a cantar por las casas. Tampoco podían salir solos del colegio<sup>169</sup>. No obstante, obtuvieron permiso para actuar en las capillas de las Descalzas Reales y de la Encarnación, siempre que sus obligaciones en el Real Colegio se lo permitieran. Obtenían de este modo algunos ingresos extra<sup>170</sup>.

Los niños cantores sustituían a las voces de la planta de música cuando era necesario y también participaban los que, descartados para el canto, estuvieran aprendiendo a tocar algún instrumento<sup>171</sup>. Dado el limitado número de cantores con los que podía contar el maestro de capilla, esta tarea, que en principio debían realizar los colegiales en momentos puntuales, se convirtió en algo habitual y su asistencia a la música de la Real Capilla se hizo imprescindible<sup>172</sup>.

#### 2.5. Músicos sin plaza

Uno de los objetivos que persigue la normativa que determina los distintos puestos de la capilla y su dotación es, justamente, fijarlos para ceñirse a un presupuesto. Por ello, tanto las Constituciones como el reglamento de la capilla de 1756 (al igual que los anteriores de 1701 y 1749), prohibían aumentar el número de plazas contempladas en ellos. Algunas características de estos puestos de planta, como el hecho de que fueran

---

<sup>168</sup> Las obligaciones de los colegiales están recogidas en BN, M 762.

<sup>169</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, *Constituciones*....

<sup>170</sup> N. Morales: "Real Capilla y festería...", p. 185.

<sup>171</sup> José Pastor, por ejemplo, mientras estaba en el colegio asistía con frecuencia a las funciones de la Real Capilla como contrabajo, instrumento en el que se estaba formando, AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.

<sup>172</sup> Ya nos hemos referido antes a las dificultades que manifiesta Corselli para contar con un número suficiente de voces en los años cuarenta, cuando llega a afirmar que "rara es la función a la que asisten más cantores que los colegiales...", AGP, Administrativa, leg. 1115.

ocupadas casi a perpetuidad, junto a las posibilidades de promoción por antigüedad, daban como resultado que la planta de músicos estuviera bastante envejecida. A esto se añade que disfrutaban de licencias temporales para curarse si estaban enfermos o para trasladarse a para asuntos personales. Como en otras épocas, también en estos años los músicos de la Real Capilla forman el grupo principal de intérpretes destinados a la servidumbre de los distintos miembros de la familia real, lo que restó un número importante de los efectivos de la capilla.

Como consecuencia de esto, junto a los músicos que sirven en las plazas fijadas en el reglamento de la sección musical, había otro grupo de músicos que de manera temporal (siendo esta temporalidad de diferentes grados), participaba en las funciones. Este conjunto de músicos comprende los supernumerarios, los de fuera de planta y los contratados de forma puntual como refuerzo.

### 2.5.1. *Músicos supernumerarios*

Se entiende por músicos supernumerarios (en ocasiones también llamados “agregados”), aquellos músicos que no ocupan plaza en propiedad, pero que se mantienen en una situación que se puede denominar de “expectativa de plaza”<sup>173</sup>. Las condiciones de estos puestos eran muy diversas, ya que no tenían una regulación propia y se adaptan a cada caso. Podían estar dotados con sueldo o no: algunos percibían la mitad del sueldo de la última plaza del instrumento correspondiente, otros el sueldo completo de la última plaza o incluso los había que no percibían sueldo alguno. En estos casos lo más frecuente es que fueran músicos con plazas en otros lugares (en los cuerpos militares, otras capillas religiosas o el teatro) y les permitieran retener esas plazas. Con frecuencia, aunque no siempre, tenían la ventaja de que se les otorgaba la opción de ocupar la primera vacante que se produjera en su cuerda, lo que suponía entonces una vía de acceso, evitando las oposiciones. En definitiva, ser nombrado supernumerario era en la práctica entrar al servicio en la Real Capilla<sup>174</sup>.

En un principio, el nombramiento de músicos supernumerarios se produce de manera excepcional. Sin embargo, según avanza el siglo, se hace cada vez más frecuente, ya que la necesidad de aumentar la planta de músicos de la capilla se hace necesaria a raíz del envejecimiento de los titulares y, sobre todo, de la progresiva participación de los instrumentistas al servicio de la Real Cámara de Carlos IV.

### 2.5.2. *Músicos fuera de planta*

Aunque eran muy pocos, había algunos músicos que se encontraban fuera de la planta a mediados de siglo, a raíz de la reforma de 1749, cuando quedaron fuera al ser suprimidos sus puestos. Continuaban cobrando el sueldo que tenían entonces, pero no pertenecían a la planta de música. Fuera de la planta se situaban, además, los músicos que sirvieron a los miembros de la familia real y que tras el fallecimiento de su mecenas

<sup>173</sup> Según J. M. Leza, también en las orquestas de los teatros había músicos supernumerarios, músicos que no integran las plazas fijas pero que estaban a la expectativa de conseguirlas, J. M. Leza: “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX”, *Campos interdisciplinares de la Musicología*, ed. B. Lolo, Madrid, SEdeM, vol. I, 2000, p. 134. También es una figura habitual en las capillas catedralicias, P. Alén: *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, A Coruña, Ed. do Castro, 1995, p. 12.

<sup>174</sup> Sobre el nombramiento de músicos supernumerarios como vía de entrada a la planta de la Real Capilla, trato en el apartado dedicado al acceso a las plazas de instrumentistas.

y, por tanto, la finalización de su actividad en la cámara, quedaban sin ningún destino. Se les procuraba aprovechar en los puestos similares y los músicos podían ser llamados, si era necesario, para colaborar en las actuaciones de la Real Capilla.

### 2.5.3. *Músicos de refuerzo*

A pesar de los amplios efectivos musicales descritos, era necesario en algunas ocasiones completar la orquesta, para lo que se contrataba puntualmente a músicos. Así lo hacen constar, por ejemplo, tres de los violinistas que en 1760 concursaron a una plaza de violín. Antonio López, músico violín de la capilla de la Encarnación, afirmaba que “ha asistido en algunas funciones de la Real Capilla de S. M. por ausencia de los individuos violinistas de ella”; Juan Busquets llevaba igualmente varios años participando en las funciones operísticas en la corte y “ha servido de primer violín en las funciones de la Real Capilla de S. M. durante las ausencias de sus individuos violinistas”; Salvador Rexach, entonces primer violín de la capilla del Colegio Imperial, también había sustituido a los violinistas titulares<sup>175</sup>.

Manuel González Salceda, intérprete de violón-contrabajo estaba contratado desde 1740 para las diversas actividades musicales promovidas en la Corte, entre ellas las funciones religiosas. En 1768 escribió un memorial solicitando una pensión, puesto que no percibía ningún sueldo estable<sup>176</sup>. Tampoco había gozado, al no pertenecer a la planta, de ninguno de los privilegios que asistían a los titulares.

Otro músico contratado para las funciones fue Pedro Literes, intérprete de clarín y trompa. En mayo 1774 comunicaba al receptor que había estado sustituyendo a los dos clarines y dos trompas que se encontraban enfermos y solicitaba, por tanto, el pago de sus servicios. En la respuesta del receptor, confirmada después por el Patriarca, se encuentran indicios de que esta contratación de músicos era frecuente, e incluso los pagos habían sido estipulados:

...es cierto cuanto expone el suplicante, como también la práctica de abonar dos pesos por cada asistencia, a los instrumentos que han sido llamados a la capilla para suplir las enfermedades de los propietarios; me parece que a esta trompa se le puede gratificar en el día con diez doblones, para que se haga un vestido, y se ponga decente que es justicia, y también limosna=El receptor.

Aranjuez 7 de mayo de 1774

Me parece justa y según práctica de la Real Capilla, la gratificación que se pretende y así lo hará saber en el oficio de contralor el receptor en ella, para que por su mano se entreguen seiscientos reales al suplicante=El cardenal Patriarca<sup>177</sup>.

Las suplencias de los titulares eran necesarias igualmente cuando éstos se trasladaban a los Sitios Reales por orden del rey. En 1775, por estar los instrumentistas en enero en El Pardo y en Semana Santa toda la capilla en Aranjuez, fueron contratados varios intérpretes para tocar en la orquesta:

---

<sup>175</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>176</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 119/1.

<sup>177</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

Mayo de 1775. Pedro Guerra, Andrés Julián, Jerónimo Boca, músicos  
 Importan las asistencias que hicieron en la Real Capilla para suplir a los  
 músicos que de ella estaban sirviendo en Aranjuez, 990

Relación de las asistencias que han hecho a la Real Capilla de S. M. los instrumentistas que han sido convidados para tocar en ella en diferentes funciones que han ocurrido desde el día 2 de enero del presente año por haber ido al Real Sitio de El Pardo los individuos instrumentistas de dicha Real Capilla, y son en forma siguiente

D. Pedro Guerra, violín, ha hecho 17 asistencias  
 D. Andrés Julián, contrabajo, ha hecho 3 asistencias  
 D. Gerónimo Boca, trompa, ha hecho 3 asistencias.  
 [Firma el puntador], Francisco Osorio”

Asimismo certifico que con el motivo de haber pasado al sitio de Aranjuez los individuos de dicha capilla para celebrar en él los oficios de Semana Santa de este presente año asistió el referido Pedro Guerra a las que en la capilla de palacio igualmente se celebraron para cuyo efecto hizo 10 asistencias en los días de Semana Santa y Pascua de Resurrección, y para que conste, lo firmo en Madrid, a 17 de mayo de 1775<sup>178</sup>.

Francisco Javier Pareja también sustituyó a los titulares antes de incorporarse a la planta de música en 1805 como supernumerario<sup>179</sup>. Entrar en contacto con el ambiente musical de la capilla facilitaba la incorporación posterior a la plantilla instrumental, aunque no de forma inmediata.

## 2.6. La planta de la Real Capilla en perspectiva

Una vez detallados los medios musicales de la Real Capilla, es posible compararlos con los de otras capillas religiosas de la época para poder valorar cuál era realmente su categoría en este sentido.

La comparación con otras capillas reales como la de la Encarnación o las Descalzas, por el momento no es posible hacerla, puesto que no existen estudios relativos a la capilla musical de estos dos centros religiosos.

M. Díez en su estudio sobre la catedral de Cádiz (2004), incluye una lista de los medios musicales de esta catedral y su comparación con otras capillas de las que consta información sobre el siglo XVIII<sup>180</sup>. La planta musical de la Real Capilla, de 54 integrantes (15 voces y 39 instrumentistas), es casi el doble que las siguientes capillas con más miembros, como es la de Sevilla, con 37 músicos<sup>181</sup>, la de Salamanca con 32<sup>182</sup>, la de Santiago de Compostela también con 32<sup>183</sup>, o la de Córdoba con 30<sup>184</sup>. Si bien las fechas de los distintos estudios abarcan todo el siglo XVIII, la Real Capilla tiene una superioridad incuestionable en todo momento. Otros centros cuentan con un

<sup>178</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 48.

<sup>179</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 2707/22.

<sup>180</sup> M. Díez: *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p. 165. Es llamativo que, a pesar de que contamos con varios estudios sobre capillas religiosas en el siglo XVIII, no constan con claridad las plantillas de músicos que tenían a su servicio, quizá como una consecuencia de la dificultad de su reconstrucción.

<sup>181</sup> R. Isusi: *La música en la catedral de Sevilla...*

<sup>182</sup> M. Pérez Prieto: “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750. Historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina”, *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2, 1995, pp. 49-90.

<sup>183</sup> P. Alén: *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela...*

<sup>184</sup> J. R. Vázquez Lesmes: “La capilla de música en la catedral de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1986.

número de músicos bastante más reducido, como Las Palmas (19), Huesca (6) o Badajoz (10). Mientras el número de voces, organistas y bajones es bastante similar en los distintos centros, las diferencias más notables se aprecian en el nutrido grupo orquestal que poseía la capilla del rey. Los instrumentistas de cuerda y, sobre todo, los de viento (oboes, flautas, fagotes y trompas), eran bastante más escasos en otras capillas, e incluso inexistentes.

Es interesante además comentar lo que ocurre en Toledo, una catedral de primer orden, donde los violines, hacia 1760 se reducen a 4 y no aparecen las violas. En la Real Capilla, por el contrario, suman entre violines y violas 16 intérpretes. El número de los instrumentos de viento, a excepción lógica de los bajones, son prácticamente la mitad, 4 por cada cuerda en la Real Capilla y 2 en Toledo. Los fagotes fueron introducidos en la corte en 1754 y no hay noticias en Toledo anteriores a 1764<sup>185</sup>.

Esta superioridad de la plantilla musical no implica que las actuaciones de la Real Capilla fuesen llevadas a cabo usando siempre todos los medios musicales al mismo tiempo. Lo más común era que se dividiera en dos conjuntos, ya sea para acudir a los Reales Sitios o a otras iglesias madrileñas, y que un grupo amplio de instrumentistas sirviera en otros ámbitos cortesanos. Por tanto, no debe analizarse la composición de la planta de música de la Capilla de palacio desligada de su contexto como centro musical en la Corte, y por tanto no se debe perder de vista esta perspectiva si se compara con otras capillas religiosas.

A pesar de que desde la perspectiva actual es necesario contemplar el contexto mencionado, la Real Capilla fue una referencia constante y un modelo para otras capillas religiosas. En relación a la catedral de Toledo, según Martínez Gil “La actividad musical de Toledo dependía mucho de la de Madrid, pudiéndose observar que, durante la primera mitad del siglo XVIII, las novedades musicales que se iban implantando en la capital del reino, se reflejaban a los pocos años de alguna manera en Toledo”. En función del rango y de las posibilidades de cada centro religioso, la Real Capilla es un claro modelo cuyas prácticas son emuladas.

Una conclusión importante después de analizar la composición de la planta de música de la Real Capilla es que la fuerte renovación del grupo instrumental de la capilla, proceso que se vive en todos los centros musicales religiosos a lo largo del siglo XVIII, está concluido en la primera mitad del siglo XVIII, y culmina con las reformas de 1756. Este proceso, sin embargo, fue más tardío y lento en otras capillas religiosas, como Santiago, Toledo o Sevilla, por citar algunas de las más significativas<sup>186</sup>.

Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, una vez consolidados los efectivos musicales por Fernando VI en 1756, no se produjeron cambios significativos; la supresión o creación de nuevas plazas fue excepcional. La segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, por tanto, se puede considerar un tiempo de estabilización, con cierta tendencia al estancamiento, en lo referente a los medios destinados a la música.

---

<sup>185</sup> C. Martínez Gil: *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, p. 390. A pesar del detallado estudio de los músicos de la capilla en la primera mitad del siglo XVIII no presenta claramente la composición de la planta.

<sup>186</sup> Así lo indica J. Garbayo: *La viola y su música...*, p. XIV.

Al adentrarnos en el análisis de otros aspectos del funcionamiento de la institución, como es el perfil de los músicos que ocupan las plazas principales de maestro y vicemaestro, el proceso de selección de instrumentistas o las nuevas funciones que algunos asumen en palacio, podremos valorar los cambios sustanciales que se producen.

### 3. Provisión de plazas

#### 3.1. Las plazas de maestro y vicemaestro y los problemas de dotación

Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV tanto el procedimiento de dotación de las plazas de maestro y vicemaestro como el perfil de los músicos que accedieron a ellas ha generado cierta confusión en la historiografía. Resulta necesario, por tanto, analizar estos aspectos para obtener una idea clara de la representación musical de esta institución durante la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus figuras principales.

En 1756 existían dos puestos en la dirección musical: el de maestro de capilla y el de vicemaestro. Sus funciones eran numerosas, tal como se han descrito, y entre ellas la primordial era elegir y, sobre todo, componer la música destinada al culto, con lo que se convertían en el referentes de la música religiosa de la capilla del monarca.

En teoría, esta plaza debía estar ocupada por el músico de mayor prestigio, en aras de que la capilla palatina fuera el modelo de centro religioso y el de mayor rango musical, como recuerda al Patriarca al capellán Antonio Borruel el 26 de febrero de 1789: “es cosa sentada que debemos suponer en la capilla de S. M. el primer hombre en la composición de la música que haya en el reino”<sup>187</sup>. De hecho su brillante historia está ligada a algunos de los nombres más importantes de la música española, como son Mateo Romero, Carlos Patiño, José de Torres, Francesco Corselli o José de Nebra.

##### 3.1.1. El maestro y vicemaestro en 1756

El magisterio estaba ocupado desde 1738 por Francisco Corselli, después de morir Durón, cuando era vicemaestro con opción a la vacante. Corselli estuvo dedicado principalmente a la música escénica, y esta es la razón por la que fue nombrado maestro en una época en la que la monarquía promovía como actividad principal la ópera de Corte.

La plaza de vicemaestro se creó en 1751 y fue asignado al puesto José de Nebra<sup>188</sup>.

Cuando llegó al trono de Carlos III en 1759 el maestro y vicemaestro eran los nombrados durante el reinado anterior. Sin embargo, con la supresión de toda actividad operística y camerística, Corselli se dedicó desde entonces de manera exclusiva al servicio de la Capilla Real, esto es, a la música religiosa, y a dirigir el Colegio de Niños Cantores. Parece que Nebra y Corselli compaginaron muy bien su trabajo. Al menos no se conocen fricciones significativas entre ellos, como ocurrirá después repetidas veces. El prestigio musical de ambos era reconocido en la época tanto en el propio entorno cortesano como fuera de él. Su música fue bastante difundida y sus obras tenidas como referencia de excelencia.

<sup>187</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 7315/45.

<sup>188</sup> La creación de esta plaza en AGP, Registros, tomo 111; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 4; y BN, M 762; M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*

El hecho de que fueran los únicos puestos de la capilla con obligación de componer, hacía especialmente atractivas estas plazas, puesto que la mayoría de ellas no ofrecían esa posibilidad y los músicos debían buscar otros ámbitos a los que destinar sus composiciones. Cuando Nebra acepta ser vicemaestro, lo hace justamente por las posibilidades que el puesto le brinda de componer música. Sin duda, esta era una aspiración para todo compositor y, sin embargo, eran muy escasas las oportunidades de componer para la institución no siendo su maestro o, en este caso, vicemaestro, ya que estas plazas eran una o a lo sumo dos en cada centro musical.

### 3.1.2. Antonio Ugena, nuevo vicemaestro (1776)

A pesar de que José de Nebra falleció en 1768, la plaza de vicemaestro que ocupaba no se proveyó hasta ocho años después. Una vez finalizada la actividad escénica y trabajar Corselli únicamente en la capilla, no era tan urgente dotar la plaza. Al menos no se conocen en estos años iniciativas para otorgarla.

Algún tiempo después, Corselli comienza a tener problemas de salud que le impedían la asistencia a la capilla y, sobre todo, “necesita quien le ayude para el gobierno del colegio e instrucción de los colegiales”<sup>189</sup>, lo que forzó que se proveyera de nuevo la plaza de vicemaestro para poder suplirle. Seguramente conocedor de esta circunstancia, Antonio Ugena solicitó en 1776 el puesto vacante. Este músico llevaba 18 años como colegial (desde 1758 hasta 1775), y diez años buscando un puesto en otras capillas. Fracasó en todos sus intentos, lo que posiblemente le empujara a intentar colocarse, como era común, al servicio de la propia institución donde se había formado. Los méritos que se tuvieron en cuenta en el nombramiento de Ugena fueron que estaba muy próximo al sacerdocio, que sus obras se habían cantado en la capilla y que conocía perfectamente, como era lógico después de veinte años, el funcionamiento de la institución: “se ha criado en el colegio, y está enterado del gobierno y economía que es necesario”<sup>190</sup>. En su nombramiento, con la pretensión de atribuirle un prestigio musical que no tenía, se informa de que opositó a Cuenca pero no le dieron el puesto por no ser sacerdote, así como que fue llamado de Granada para hacerse cargo del magisterio, pero que no aceptó. En realidad no fue así; en Cuenca, Ugena se presentó a las oposiciones y quedó en bastante mal lugar; y de que fuera llamado de Granada y renunciara, no existe ninguna constancia<sup>191</sup>.

### 3.1.3. Antonio Ugena, nuevo maestro (1778)

Dos años después, tras la muerte de Corselli, fue ascendido a maestro el 23 de junio de 1778. A pesar de que las constituciones obligaban a convocar oposiciones para cubrir estas plazas, Ugena accede directamente. Los méritos que se valoran para su nombramiento son similares a los anteriores: haberse criado en el colegio, haber acreditado su habilidad como compositor y ser un hombre religioso de buen comportamiento<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>190</sup> AGP, Registros, tomo 113; Reinados, Carlos III, leg. 240; Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>191</sup> M. Martínez Millán: *Historia musical de la catedral de Cuenca*, Diputación Provincial de Cuenca, 1988. Para más información sobre los intentos de Ugena de obtener un puesto profesional, ver apéndice biográfico.

<sup>192</sup> AGP, Registros, tomo 113; Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

Con esta designación la música de la capilla queda en una situación muy precaria, al tener un maestro carente de prestigio musical. Por otra parte, Ugena nunca se mostró satisfecho con el desempeño de sus obligaciones, especialmente las inherentes al cargo de rector: la gestión del colegio y la formación de los colegiales; esta en particular le causó numerosos conflictos.

Comienza así uno de los períodos menos brillantes de la historia musical de la institución, que se prolonga hasta 1805, cuando Ugena obtiene la jubilación tras 27 años de maestro. La elección de Ugena comenzó a dar los primeros signos de fracaso, al menos desde 1788. En el colegio se habían recibido repetidas quejas de los colegiales contra él, acusándole del mal trato que les dispensaba. Con la intención de auditar su funcionamiento, un capellán hacía visitas periódicas. Además de quejas sobre los malos tratos, le acusan de no repartir todo lo que se le entrega para la manutención de los colegiales. Esto impulsa la decisión de que los dos colegiales más antiguos supervisen la entrada de comestible y su gasto diario. El enfrentamiento con el visitador, el capellán Melchor Borruel, es total. Borruel acusa a Ugena de indisciplina, soberbia y excesivo genio, entre otras consideraciones, por no acatar las propuestas reglamentarias que tras su visita considera deben hacerse en el colegio. Estas propuestas eran las mismas que se hicieron en una visita anterior impulsada por el patriarca De la Cerda, en 1766, siendo rector Corselli y que el maestro italiano acogió sin problemas<sup>193</sup>.

En estos fuertes enfrentamientos Ugena salió perdiendo, ya que su buen nombre quedó en entredicho y no obtuvo ningún apoyo del patriarca en su disputa con el capellán visitador. Fueron también el comienzo de un largo periplo en el que Ugena intenta abandonar el colegio sin conseguirlo. Una vez recibida la sentencia del patriarca por la malversación de caudales del colegio en la que muestra muy mermada su confianza en Ugena, el día 14 de noviembre de 1788 solicita ser relevado del cargo de vicerrector. Sobre este puesto afirma que en los once años que lleva, “le ha acreditado la experiencia que aunque, por sí solo, no es de considerable trabajo corporal, padece mucho el espíritu, es sumamente gravoso, resbaladizo y expuesto a su buena opinión, salud y conciencia, y que es también de tan difícil responsabilidad, por las escrupulosas obligaciones que le comprenden, que no se halla con fuerzas para continuar en él”<sup>194</sup>. Pide conservar el puesto de maestro, y si no existiese esa posibilidad, abandonar los dos, que le nombren para algún otro cargo y continuar al real servicio. Sin embargo, no admiten la separación de los cargos de maestro y rector por no estar contemplado en las constituciones. Sin embargo, se plantean la posibilidad de sustituir a Ugena, incluso existen informes con durísimas críticas hacia la labor del maestro, no ya sólo como rector, sino hasta el punto de acusarle de mal compositor. El patriarca opina que la Real Capilla se encuentra sin un maestro a la altura de la institución, y compara esta precaria situación con el excelente momento que vivió bajo con el magisterio de Corselli, de quien se valora su disciplina, excelente actitud y gran calidad como compositor:

... desde el año de 1788 en que se le confirieron estos empleos ha compuesto pocas obras y éstas no del mejor gusto, con que se ha oscurecido aquel antiguo lustre que tuvo la capilla por el desvelo y aplicación de buenos maestros; que el mismo Ugena confesaba en su representación que el cargo de rector no es por sí un trabajo corporal considerable, y esta fue la causa porque se reunieron los dos empleos proporcionando por este medio una competente dotación sin gravamen de real erario para poder hallar un maestro de capilla cual corresponde a la del rey, que no descuidándose en la composición, fuese útil con su

<sup>193</sup> La información sobre estos conflictos se encuentra en AGP, Personal, C<sup>a</sup> 7315/45.

<sup>194</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 7315-45 (Antonio Ugena).



doctrina al colegio: que no era posible lograr esto del dicho Ugena, así como no lo es que reprima su espíritu bien descubierto en algunas representaciones que me ha hecho bastante desmedidas y acaloradas impropias del carácter que tiene, y que he disimulado con prudencia hasta ver si se reconocía, de que veo está muy distante sin que pueda yo atribuir lo que decía que padecía su espíritu en descargo del rectorado a otra causa que a la de haberle indicado en la visita de no haberse arreglado a los mandatos de mis antecesores en orden al buen gobierno del colegio y haberle yo recargado en los mismos mandatos, conteniéndole en los límites de lo justo y que en atención a todas estas circunstancias me parecía no ser conforme la admisión de la renuncia del expresado rectorado con retención de la plaza de maestro de capilla, antes bien creía conveniente a esta y al colegio su separación concediéndole S. M. alguna renta eclesiástica con que se pueda mantener proporcionada al sueldo que disfrutaba y al mérito de los años que ha sirve a S.M. en la Real Capilla, por no haber empleo en ella a que poderle estimar (22-II-1792)<sup>195</sup>.

El rey, después de recibir varias peticiones, no se mostró receptivo a la sustitución de Ugena, a pesar de la delicada situación, por lo que el patriarca insiste:

Como ninguna resulta ha tenido esta representación mía, y el referido Ugena subsiste de rector y maestro con notorio detrimento del colegio y del lustre que corresponde a la Real Capilla, por no ser proporcionado ni por su genio, ni por su habilidad para el desempeño de estos encargos, me veo precisado a repetir esta instancia por mano de V.E. a S.M. haciendo presente a su soberana consideración la urgente necesidad que hay de un buen maestro de capilla para que las funciones que se celebran en presencia de S.M. tengan el lucimiento que corresponde y no sean como las más suelen ser al presente de tan poco lustre que muchas veces tocan en la raya de indecorosas, y que para conseguir esto es indispensable dar al referido Ugena alguna renta eclesiástica proporcionada a los años que ha sirve a S. M. al sueldo que disfruta y al empleo que obtiene, por no ser equitativo ni decoroso separarle de él en otra forma. Sobre todo S.M. resolverá lo que fuere de su real agrado<sup>196</sup>.

A pesar de las tremendas consecuencias que esta situación provoca en el desarrollo de la actividad musical, el conflicto se dilata y tarda mucho en resolverse, lo que perjudica al prestigio de la institución. Continuaron las peticiones de Ugena para abandonar su puesto y fueron constantes los informes acerca de su mal magisterio, que incluyen críticas hacia su trabajo como compositor que van subiendo de tono, tanto por el escaso número de composiciones que ha creado como por su calidad. En este sentido, se llega a decir que:

este no es verdadero imitador de Corselli, y otros antecesores suyos que han tenido este empleo y han enriquecido la papelería de la Real Capilla con obras de música de buen gusto, que han dado emulación hasta a los mismos italianos que han sobresalido en esta facultad, y además que las obras que llevo dicho ha compuesto me han informado ser del gusto más pobre. Todo se dice y manifiesta sabiendo entró en este empleo sin oposición, contra lo que previenen las constituciones<sup>197</sup>.

Efectivamente, ésta es una de las razones del fracaso en la elección de Ugena, no haber realizado una convocatoria pública para elegir al mejor aspirante.

Tras la denuncia de un colegial, el patriarca autoriza en 1798 una nueva visita, que realiza el capellán de honor Miguel de Ochoa. La actitud de Ugena es de nuevo de total enfrentamiento y se reproducen las disputas. En febrero de 1799 Ugena se dirige al patriarca de las Indias solicitando otra vez la jubilación. El patriarca se muestra favorable a su petición que, por otra parte, ya había realizado en numerosas ocasiones.

---

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*

Sin embargo, el rey no accede y aún debe continuar en el cargo<sup>198</sup>. Ugena ya había transmitido su difícil situación personal para continuar, especialmente en lo relativo al colegio de niños cantores, donde se encontraba muy a disgusto tras haber mantenido constantes conflictos con los colegiales y con las autoridades debido, según el patriarca, a “su genio fuerte, y no a propósito para la educación que debe darse a sus jóvenes alumnos”<sup>199</sup>.

Si las máximas autoridades de la Real Capilla, con el patriarca al frente, tenían claro y abogaron por la sustitución de Ugena ante la penosa situación de la música en la institución, debemos atribuir a Carlos III y Carlos IV la desatención hacia estos acuciantes asuntos de prestigio musical tanto en la composición, como en la dirección y en la formación de los futuros músicos de la capilla, ya que no tomaron ninguna decisión que solventara estos graves problemas.

Con todo, las dificultades de estos años no se restringieron a la labor de Ugena. La dotación de la plaza de vicemaestro y vicerrector del colegio tampoco estuvo exenta de complicaciones.

#### *3.1.4. Las dificultades de dotación de la plaza de vicemaestro: José Teixidor y Basilio Sessé (1778-1788)*

En 1778, para dotar la plaza de vicemaestro que dejó vacante Ugena al acceder al magisterio, tampoco se realizaron oposiciones, aunque al parecer se recibieron las peticiones de varios aspirantes. Entre ellos se eligió a José Teixidor, capellán y primer organista de las Descalzas Reales de Madrid, plaza que había obtenido después de participar en 1774 en una oposición de organista a la Real Capilla. A pesar de no lograr la plaza, la realización del examen fue brillante, según las actas de 1774<sup>200</sup>. El hecho de ser eclesiástico pesó nuevamente en la elección de este vicemaestro. Teixidor fue nombrado en julio de 1778 y, al poco tiempo, advierte que su sueldo no es de 14.000 reales, tal y como correspondía a la dotación de la plaza. Por el contrario, solamente recibe 6.000 reales, los mismos que Nebra y Ugena, sus anteriores poseedores. Nebra conservaba el puesto de primer organista y el sueldo correspondiente, más algún extra concedido con anterioridad; Ugena en los dos años que ocupó el cargo antes de pasar al de maestro no hizo ninguna reivindicación sobre su sueldo.

Teixidor reclama el salario completo y expone que con el sueldo de organista de Las Descalzas, siendo capellán titular de las capellanías que mandó fundar la emperatriz María de Austria, percibía 1.000 ducados anuales (11.000 reales). Su petición no es tenida en cuenta y se queja reiteradamente tras haber renunciado a una plaza mejor. Tal era el malestar de Teixidor, que intentó conseguir otro destino. Se presentó a algunas vacantes en otros centros religiosos importantes: en 1781 acude a la oposición del magisterio de la catedral de Córdoba y en 1784 a la de Santiago de Compostela, ambas sin éxito.

Teixidor no consiguió mejorar su sueldo y, según el Patriarca, no se comprometió de forma conveniente en el ejercicio de su cargo<sup>201</sup>. Estuvo 10 años como vicemaestro,

<sup>198</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> AGP, Registros, tomo 113.

<sup>201</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138. Ver detalles en el apéndice biográfico.

hasta que en 1788 ganó la última plaza de organista<sup>202</sup>. En ese tiempo debió abandonar el estado eclesiástico, algo que tampoco gustó a las autoridades. De hecho, cuando se procede a cubrir la plaza de vicemaestro que Teixidor dejó vacante al pasar a la de organista, el patriarca dice que “este empleo, especialmente el de vicerrector, debe recaer en eclesiástico ya por pedirlo así sus constituciones, y ya por la mejor educación y gobierno de aquellos alumnos, que con este último, y por carecer de esta cualidad, no han estado a mi satisfacción”. Aunque no contamos con más testimonios acerca del trabajo de Teixidor, algunas evidencias hacen pensar que su implicación en la música de la capilla no fue suficiente, ya que apenas compone música durante su vicemagisterio, pues solamente se conservan tres obras en el Archivo de la Real Capilla, todas pertenecientes a los primeros años: dos misas (1779 y 1780) y unas vísperas (1781). No hay ninguna obra posterior. Según los datos conocidos, tampoco participó en los tribunales de oposición, en los que sí tomaron parte los vicemaestros Nebra o Lidón.

La plaza de cuarto organista que obtiene en marzo de 1788 le proporciona a Teixidor el mismo sueldo que tenía, 6.000 reales, pero menos las exigencias. A pesar de que el mejor considerado en los ejercicios de oposición fue Basilio Sessé, le dieron la plaza a Teixidor para poder sustituirle como vicemaestro y encontrar un candidato más comprometido. Teixidor desarrolla su carrera profesional desde entonces como organista de la capilla.

Una vez que Teixidor pasa a organista, se le ofrece el puesto de vicemaestro a Basilio Sessé. Teniendo en cuenta los méritos que presenta, entre ellos uno esencial, ser presbítero, se decide su nombramiento como vicemaestro y vicerrector del colegio. Una vez en el puesto se le informa de las obligaciones correspondientes así como de las condiciones económicas. Le ofrecen solamente los 6.000 reales de dotación. Sessé, una vez sopesadas las condiciones de la plaza, no la acepta<sup>203</sup>.

Antes de tomar la decisión, pidió un informe con el detalle de las tareas propias del cargo para valorar si era posible compatibilizarlo con su capellanía de las Descalzas. Este informe es muy relevante, ya que en él se hace constar que el puesto de vicemaestro no tiene asignada ninguna carga mientras sirve el maestro, y sólo en caso de enfermedad o ausencia debía asumir sus tareas. Por tanto, queda patente que las funciones que debe desempeñar son las vinculadas al vicerrectorado:

Nota de las obligaciones del vicerrector del Colegio de Niños Cantores de S.M.

Primeramente el vicerrector en ausencias y enfermedades del rector, cuidará del régimen y gobierno del colegio, con las mismas facultades que el principal.

2. Tiene la obligación de acompañar a los colegiales al ir y volver a la capilla, y a cualquier otra iglesia que esta vaya de orden de S. M.

3. También es de su cargo salir con los niños cantores, los jueves a campo, a paseo, y cualquier otro día que se les permitiese llevar alguna merienda, o cualquier otro extraordinario.

4. Tiene obligación de rezar el Rosario todos los días con los niños cantores a la hora establecida.

5. Tiene la obligación de decir la misa a los niños cantores, siempre y cuando el rector estuviese enfermo, o estuviese ocupado legítimamente.

---

<sup>202</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>203</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup>, 138.

6. Es de su cargo enseñar la doctrina cristiana a los colegiales y cuidar aprendan el catecismo de memoria, como también, si alguno de los niños cantores no estuviere bien instruido en leer y escribir enseñarle.

Estas son las obligaciones del vicerrector<sup>204</sup>.

Entre los motivos que alega para no asumir la plaza está, en primer lugar, que no podría compaginarlo con la capellanía que tenía en las Descalzas y, especialmente, por el capítulo sexto. Sobre este punto, Sessé se muestra categórico al expresar que se aleja mucho de su nivel profesional: “No puedo dejar de decir que con esta obligación, de ningún modo aceptaré la plaza de vicerrector por ser enteramente opuesto al honor y estimación de la carrera que tengo; y del puesto y destino tan honorífico que ocupo en mi iglesia: y no menos mi educación y nacimiento”<sup>205</sup>. Pero había otras pesadas cargas: la obligación de rezar el rosario con los colegiales diariamente y acompañarles siempre a la salida y la vuelta del colegio. Sessé propone hacerse cargo por los 6.000 reales solamente de la plaza de vicemaestro. Aunque es poco dinero, por esta plaza sí sacrificaría sus intereses. Al no ser admitida la propuesta, renuncia a la plaza, por lo que realmente nunca la llegó a ejercer.

Esta orientación del puesto de vicemaestro y vicerrector de forma prioritaria hacia el trabajo con los colegiales, había ocurrido antes con las plazas de tenientes de maestro. De las múltiples responsabilidades que tenía el maestro de la capilla, las más molestas eran las relacionadas con la enseñanza de los colegiales y eran, por tanto, las que relegaban para sus ayudantes<sup>206</sup>.

### 3.1.5. Separación de las plazas de vicemaestro y vicerrector (1788)

A consecuencia de este cúmulo de dificultades, se tomó una decisión para solventar esta situación. Fue José Lidón quien dio con la solución: propuso dividir la plaza en dos puestos, por un lado una de vicemaestro para un músico de prestigio que tuviera ilusión por esta labor, y por otra un vicerrector que fuera eclesiástico y con cierta vocación didáctica y de gestión, principales requerimientos del puesto. Encontrar un buen compositor que además fuera sacerdote y quisiera dedicarse a la educación de los colegiales, ya se había mostrado una tarea poco menos que imposible con el escaso sueldo que tenía asignada esta plaza. Los dos nuevos cargos recaen, por su corta dotación, sobre dos miembros ya incorporados en la capilla: Lidón, organista principal y maestro de estilo en el Colegio, es nombrado vicemaestro con la obligación, además, de enseñar el órgano a los colegiales que se inclinasen por el aprendizaje de este instrumento; y Santos García Cano, profesor de gramática del Colegio, asume el cargo de vicerrector, ya que era religioso<sup>207</sup>. Se reparten entre ambos los 6.000 reales, 3.000 reales cada uno, que se añaden como incentivo al sueldo o sueldos que ya percibían. La condición que ambos aceptan es no tener opción a una futura vacante de rector, ya que si los dos pidieran la vacante, se generarían nuevos inconvenientes<sup>208</sup>.

Lidón asumió la plaza en los mismos términos que José de Nebra, algo en lo que Lidón insiste bastante. El dedicarse a la composición era lo que más le interesaba esta plaza: “pues mi fin es trabajar para el mayor aumento de obras útiles para el servicio de

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...*, p. 97.

<sup>207</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 79.

<sup>208</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

la Real Capilla y con ellas manifestar los deseos que me asisten de hacerme un honor a mí mismo y a la nación...”<sup>209</sup>.

Esta decisión significaba retomar la estructura anterior, puesto que hasta que fue nombrado José de Nebra, la plaza de vicerrector era ejercida por un maestro del colegio eclesiástico, como lo fue Francisco Osorio<sup>210</sup>.

### 3.1.6. Joao Pedro de Almeida, nuevo compositor para la Real Capilla (1799)

La complicada situación del magisterio musical de la capilla produjo ciertas modificaciones que reflejan tanto las dificultades que atravesaba el magisterio, como la intromisión constante de otros ámbitos ajenos a la institución, algo que no se había producido con anterioridad.

Así, en abril de 1798 se le ofrece un aumento de sueldo de 400 ducados (4.400 reales) a Joao Pedro de Almeida. Almeida era desde abril 1793 maestro de primeros rudimentos musicales en el Colegio de Niños Cantores y se le consigna este aumento para componer música destinada a las funciones de la Real Capilla<sup>211</sup>. Ugena no debió recibir de buen grado que pusieran otro compositor en la capilla, ya que era una forma de dejar en evidencia que él no desempeñaba su cargo adecuadamente. La animadversión de Ugena con Almeida es palpable cuando, como maestro, emite algunos informes dificultando su tarea. En febrero de 1799 hubo algunos problemas para que se copiaran las lamentaciones que Almeida había compuesto para la Semana Santa de ese año. Aunque Ugena se desentiende del asunto, pero sus palabras denotan el malestar con Almeida y un cierto disgusto por no haber hablado con él directamente<sup>212</sup>.

En 1803 Almeida solicita una licencia para asistir como juez a las oposiciones del magisterio de capilla de la catedral de Astorga, donde el portugués había servido antes de entrar en la Corte, Ugena critica su actitud y se muestra en desacuerdo con la concesión del permiso. Los términos en los que se refiere a Almeida son muy reveladores de su malestar, así como de la animadversión que sentía hacia él:

Muy Sr. mío: el receptor ha estado esta tarde conmigo, sobre la solicitud de Dn Juan de Almeida maestro de música de este colegio y me he declarado por la negativa insinuando las varias licencias que, en menos de diez años que sirve esta plaza, ha sacado, y la del viaje a Portugal de la que creo no hubiera aún aparecido si S. Em<sup>a</sup> no le hubiera repelido desde Aranjuez; sus varias enfermedades, unas verdaderas, y otras pretextadas; pues ha habido ocasión de avisarme que estaba enfermo y enviando yo de cuando en cuando a saber su estado contestaban, y habiendo yo ido a su casa me dijeron que iba mejor y había salido a hacer un poco de ejercicio, y al día siguiente me escribieron del Escorial que Almeida se hallaba en dicho sitio; su mala asistencia a este colegio y la flojedad con que dirige a estos discípulos; el mal ejemplo para los demás maestros si se accede a lo que pide un individuo de la clase que se porta en estos términos; la circunstancia de haber en el día dos colegiales modernos y el otro chico cabeza que están en términos ahora de no perder ni un instante de tiempo en la dirección; que no es razón para recargar al otro maestro de música, no siendo en caso de enfermedad o por un desahogo de ocho o quince días, que esto no es consideración; que aun que se proponga que este viaje es de corta duración, no es de pocos días para la comisión que expone; y que estando fuera de Madrid entre conocidos y amigos pueden ocurrir motivos verdaderos o supuestos para dilatar la vuelta a su destino; que el

---

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241; Registros, tomo 114.

<sup>212</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 47/17 (Joao Pedro de Almeida).

dejar persona aunque sea al parecer de mi satisfacción para que le supla en esta casa, cumplirá o no; y lo mismo pueden proponer los demás maestros y que vaya la enseñanza sin verdadero método.

Todos tenemos derecho al crédito y veracidad de nuestras palabras, pero hace novedad que un cabildo elija o dé comisión alguna a un sujeto que ha tenido pleitos dilatados y ruidosos. Y en el caso presente debía el Cabildo, si le ha elegido para que dice, solicitar o facilitar la licencia de S. Em<sup>a</sup> pues no ignorará que este sujeto está bajo la voluntad y disposición de dicho Sr. o el mismo Almeida debía insinuarlo al cabildo para que le facilite todos los medios, o modos para servirle francamente.

Así lo he insinuado al receptor y me parece le ha hecho fuerza ... [Firmado]: Antonio Ugena (Madrid, 3-X-1803)<sup>213</sup>.

A pesar de los informes negativos de Ugena, Almeida recibió un permiso de 40 días para trasladarse a Astorga y concurrir a la oposición<sup>214</sup>.

### 3.1.7. Francisco Federici, maestro supernumerario (1804)

En junio de 1804, tras la muerte de Francisco Isabela, trompa supernumerario de la Real Capilla, Francisco Federici pide una plaza de maestro supernumerario de la Capilla con el sueldo de 6.000 reales de la plaza de Isabela. Tras ciertas reticencias iniciales, en enero de 1805 fue nombrado maestro supernumerario de la Real Capilla con un sueldo de 6.000 reales<sup>215</sup>. Federici había sido nombrado en 1803 maestro de cantar de la princesa de Asturias.

El nombramiento de Federici muestra hasta qué punto la cámara interfiere directamente en la Real Capilla, de tal forma que al maestro de música de cantar de la princesa, se le concede un puesto tan destacado como es el de maestro supernumerario sin obligación a asistir a este cargo, es decir, lo convierte en un puesto honorífico. La capacidad de las autoridades de la capilla en la elección de sus miembros queda en parte anulada. Algunos de los puestos más codiciados de la capilla son concedidos a los músicos de cámara mejor valorados, si bien, lo más grave, sin la obligación de servirlos de manera efectiva. Esto sustrae a los músicos del servicio efectivo y merma de forma considerable los medios musicales; en teoría siguen siendo los mismos, pero el trabajo efectivo de ellos queda notablemente desminuido. Al mismo tiempo, esta situación genera una tremenda desigualdad con los músicos de la Capilla que sí trabajan en ella, en primer lugar el maestro José Lidón. De hecho, cuando cinco meses después Lidón sea nombrado maestro de la capilla en sustitución de Ugena, Federici pasará a ocupar la vacante de vicemaestro de Lidón, pero relevado de su asistencia por estar empleado en la servidumbre directa de la princesa, con lo cual Lidón, realmente, no cuenta con su ayuda par la dirección musical de la capilla y el colegio. Es más, Federici llega a autodenominarse “maestro supernumerario”, con la intención de situarse por encima, o al menos a la par, del maestro de la Real Capilla, lo que acrecienta el conflicto con Lidón.

El nombramiento de instrumentistas de la Real Cámara para ocupar plazas en la Capilla sin obligación de trabajar en ella, fue una constante durante el reinado de Carlos IV, y alcanza su máximo exponente cuando se llega a ocupar de forma honorífica un puesto tan decisivo como el de vicemaestro.

---

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> AGP, Registros, tomo 114; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

### 3.1.8. La jubilación de Ugena y el ascenso de Lidón al magisterio (1805)

Tras un largo periodo de más de 25 años como maestro, Ugena no desistió de su deseo de abandonar el servicio. Finalmente lo consigue en 1805, cuando contaba ya 60 años, y padecía problemas de salud. En su petición de jubilación del 1 de noviembre de 1804 alega que “está enfermo lleno de fluxiones, dolores fuertes de cabeza y tercianas muy a menudo y que nunca ha pedido aumento de sueldo”<sup>216</sup>. Hacía ya algunos años que iba abandonando sus funciones, además de lo ya comentado respecto al rectorado del colegio, puesto que tampoco presidía en los últimos años las oposiciones a las vacantes de la Real Capilla y eran escasas las obras que componía. Por fin, le conceden la jubilación el 21 de abril de 1805, con la mitad de su sueldo, 9.000 reales, más un beneficio en Almodóvar del Río (Córdoba)<sup>217</sup>.

A la muerte de Ugena, Lidón solicitó la vacante, “en atención a su mérito”, lo que supone que, además de llevar 45 años al servicio del rey como colegial, maestro del colegio, organista y vicemaestro y vicerrector, “ha acreditado sus vastos conocimientos en el arte de la composición por diferentes obras de música que se han cantado y tocado en al real capilla para solemnizar el culto de ella, que han merecido grande aceptación entre los profesores”<sup>218</sup>.

Efectivamente, Lidón asumió entonces la titularidad del magisterio. Las diferencias entre Lidón y Ugena, eran patentes. Lidón, que también se formó en el Colegio de Niños Cantores y desarrolló su carrera en la Corte, gozaba de un indiscutible reconocimiento. Como vicemaestro compuso un número importante de obras para la capilla<sup>219</sup>, además de continuar en su puesto de primer organista y maestro de estilo italiano de los colegiales.

Poco antes de la invasión francesa, se produce una curiosa petición relacionada con el magisterio de la capilla. Manuel Corral, que se refiere a sí mismo como “profesor de música, fortepiano y composición”<sup>220</sup>, solicitó ser examinado para la plaza de maestro o vicemaestro supernumerario “en atención a que su mérito es bien notorio por las obras que ha compuesto así para el teatro como para la capilla”<sup>221</sup>. No fue admitida su solicitud. De hecho, en el archivo del Palacio Real tampoco hay ninguna obra de Corral, músico nacido en Santo Domingo de la Calzada en 1790, que se exilió en 1809 a México<sup>222</sup>. Desconocemos qué provocó la petición de Corral de ser examinado, ya que todos los puestos estaban cubiertos y ni siquiera consta una anterior vinculación con la Corte en este tiempo.

---

<sup>216</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 7315/45.

<sup>217</sup> AGP, Registros, tomos 113 y 114; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>218</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>219</sup> J. Peris (dir.): *Catálogo del Archivo....* Se conservan 65 ítems de Lidón. Aún no existe un catálogo completo de su producción que arrojará con seguridad un número más elevado de títulos.

<sup>220</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> R. Miranda: “Corral, Manuel del”, *DMEH*, vol. 4, p. 70.

### 3.2. Selección de músicos instrumentistas en la Real Capilla: las oposiciones

Y ¿con cuánto rigor, pulso y  
cordura  
En tu devoto gremio se  
procura  
La acertada eleccion de  
Ejecutores?  
Bien señaladamente lo  
acredita  
El solemne y severo  
Instrumental êxâmen  
A que se expone en público  
certamen  
Quien ganar solicita  
En la capilla del Monarca  
ibero  
Merecido lugar<sup>223</sup>.

Tomás de Iriarte, músico, teórico y poeta, da testimonio en su conocido poema *La música* de la importancia que tenía la obtención de una plaza de instrumentista en la Real Capilla y ofrece, además, una completa descripción sobre las exigentes oposiciones que había que ganar para obtener dichas plazas. Esta imagen poética, sin embargo, está convenientemente idealizada, a pesar de lo cual se pueden seguir en ella los puntos básicos del sistema del concurso. También Saldoni en su *Diccionario*<sup>224</sup> transcribe la información aparecida en el *Diario Curioso de Madrid*, donde se resume el desarrollo habitual del proceso:

Con motivo de hallarse vacante una plaza de violin de la Real Capilla de S. M., á las nueve de la mañana de este día se empiezan las oposiciones para proveerla en el más hábil: los jueces nombrados por profesores de la misma Real Capilla y son los siguientes: D. Cayetano Brunetti, D. Francisco Landini, D. Domingo Rodil (19 de este mes), y D. Felipe de los Rios; durará tres dias: en el primero, que es el presente, cada opositor toca una sonata estudiada, que lleva á su arbitrio: en el de mañana, á la misma hora, se presentan todos, y colocándolos en un cuarto retirado, salen de uno en uno, y tienen que tocar una sonata á primera vista, dejándoles sólo unos pocos minutos para que la lean y se enteren: en el tercero, á la hora susodicha, se presentan del mismo modo, y los retiran á la misma pieza, de donde, saliendo cada uno de por sí, se coloca en el puesto de primer violin y con correspondiente número de voces é instrumentos debe dirigir algun paso difícil de Misa cantada ó completas; y satisfaciendo á várias preguntas generales, les hacen hacer, por último, algunos trasportes, con lo cual quedan examinados, y los jueces van graduando el mérito de cada uno. *Diario curioso de Madrid*, 26-II-1787, pág. 239.

Analizar el sistema de acceso a las plazas de músicos en un centro musical permite conocer, entre otras cosas, cuál es la política de contratación. Los procedimientos conocidos van desde duras oposiciones con convocatorias públicas para elegir al profesional más competente hasta los nombramientos directos, con numerosas variantes entre ellos. Uno de los modos empleados en los centros religiosos en esta época era la celebración de oposiciones, previa convocatoria de edictos que permitían avisar de la vacante a todos los lugares posibles y lograr una representación importante de músicos,

<sup>223</sup> T. de Iriarte: *La música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780.

<sup>224</sup> B. Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881 (ed. facsímil, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986), vol. III, pp. 142-143.



si bien era bastante frecuente el contacto directo con determinados profesionales a los que se quería contratar por sus buenas referencias.

En las capillas religiosas de Madrid, Encarnación, Descalzas, San Cayetano, Soledad, San Felipe Neri y la Almudena, es decir, todas a excepción de la Real Capilla, las plazas se asignaban a músicos de otros ámbitos. Los instrumentistas procedían en su mayor parte de otras capillas menores, del teatro, de la servidumbre de algún mecenas y, en el caso de los intérpretes de viento, de las Bandas de Guardias. No se realizaban oposiciones a las plazas porque al ser músicos establecidos se daban por descontado sus habilidades. Se convocaban edictos cuando podía producirse algún conflicto entre grupos con distintos intereses<sup>225</sup>.

Las oposiciones a puestos musicales está contemplado en numerosos estudios, ya sea sobre la contratación de los músicos en particular o en trabajos generales sobre instituciones musicales religiosas<sup>226</sup>. En ellos suele quedar de manifiesto la injusticia del sistema en sí y las luchas a que daba lugar, no solamente entre los músicos, sino incluso en tendencias musicales divergentes como plantea C. Rodríguez Suso en su estudio sobre las *Investigaciones músicas de don Lazarillo de Vizcardi*<sup>227</sup>.

A pesar de que para cubrir los puestos de maestro y vicemaestro no se celebraron oposiciones, no ocurre lo mismo con los cantores e instrumentistas. Para la dotación de estas plazas el sistema cambia de forma ostensible durante la segunda mitad del siglo XVIII: Carlos III cuida especialmente el cumplimiento del reglamento y todas las vacantes se asignan por oposición mediante un riguroso procedimiento. Carlos IV mantiene este tipo de pruebas cuando las plazas salen a concurso. Sin embargo, durante su reinado (1788-1808), se produce un aumento significativo de nombramientos directos. De hecho, la dotación de las plazas de instrumentistas de la Real Capilla es uno de los elementos fundamentales del cambio en la política institucional de la Real Capilla llevado a cabo por Carlos IV.

---

<sup>225</sup> AHN, Consejos, leg. 769-26.

<sup>226</sup> Junto a los estudios generales sobre capillas religiosas, hay otros trabajos que tratan este aspecto: J. Artero: "Oposiciones al magisterio de capilla en España, en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 192-202; F. J. León Tello, M. V. Sanz Sanz: "La música en la Sociedad Madrileña del siglo XVIII: documentos sobre una frustrada academia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 51, 1980, pp. 107-124; C. Rodríguez Suso: "Las *Investigaciones músicas de don Lazarillo de Vizcardi*", *Storia e Musica*, II, 1995, pp. 121-156; P. L. Rodríguez: "'En virtud de bulas y privilegios apostólicos: expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la catedral de Zamora", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián Ocampo*, 1994; A. Torrente: "Cuestiones en torno a la circulación de músicos catedralicios", *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 217-236; sobre oposiciones celebradas en la Real Capilla durante el reinado de Carlos III, L. Siemens: "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-765; G. Bourlignieux: "El violinista Pascual Juan Carriles, su familia y sus amigos", *Anuario Musical*, XLII, 1987, pp. 189-228; J. Ortega: "La Real Capilla de Carlos III...", pp. 395-442.

<sup>227</sup> C. Rodríguez Suso: "Las *Investigaciones músicas...*", pp. 121-156; en relación a las oposiciones para cubrir las plazas de músicos en el ámbito eclesiástico, Rodríguez Suso pone de manifiesto las particularidades del sistema, en ocasiones injusto; también se refiere a determinados aspectos del proceso para la concesión de plazas que no quedan registrados en los documentos de archivo así como a la importancia que adquiere el sistema como lucha de poder entre tendencias estéticas contrapuestas.

### 3.2.1. Fases del concurso

Desde 1760, a partir de la llegada de Carlos III, se fija el tipo de examen que se mantendrá durante todo su reinado y el de Carlos IV, siempre que las plazas salieran a concurso. Poco antes del cambio de reinado, en enero de 1759, tiene lugar una vacante de violín por la muerte de Francisco Manalt. La plaza tardó casi año y medio en proveerse, puesto que no se celebraron oposiciones hasta junio de 1760. Esta es la primera oposición en la que se determina el procedimiento de concurso que se aplicará posteriormente para dotar las plazas de instrumentistas. Durante este año y medio, los instrumentistas litigaron a favor de la concesión de los ascensos en razón de la antigüedad, como veremos luego.

Precisamente en el cambio de reinado, Francisco Corselli retoma su trabajo en la Real Capilla de forma exclusiva, una vez que finalizaron las demás funciones musicales cortesanas. Es Corselli el principal artífice del diseño de estas pruebas, de quien se conservan testimonios de gran interés acerca de lo que pretende probar con ellas a nivel musical.

#### 3.2.1.1. Declaración de vacantes

Aunque parezca obvio, antes de la convocatoria de oposiciones, la plaza debía ser declarada vacante, ya que hay casos en los que tiene lugar otro procedimiento, cuando no se convocan oposiciones. La mayoría de las vacantes ocurrían por el fallecimiento del músico que la disfrutaba. En ocasiones había otras causas, como el retiro o jubilación del músico y, más raramente, que fuera una plaza de nueva creación. En general se iniciaba el proceso a continuación de vacar la plaza, pero en ocasiones pasaba un tiempo antes de sacarla a concurso. En 1762, después de quedar libre una de clarín, esperaron seis meses para que pudieran presentarse los mejores instrumentistas: “aunque ha seis meses que está vacante en la Real Capilla de S. M. una plaza de clarín he dilatado el consultarla para llamar los edictos de todas partes los mejores”<sup>228</sup>.

Una vez que tiene lugar la vacante, se convocan edictos a la oposición. Los anuncios para avisar a los posibles aspirantes se colocaban en la puerta de la Real Capilla, se publicaban en la prensa y se enviaban a otras capillas importantes para atraer a los mejores músicos<sup>229</sup>. A estas oposiciones no podían presentarse los candidatos libremente, sino primero debían enviar una petición, que podía ser denegada, de lo que resulta la existencia de una selección previa de participantes

#### 3.2.1.2. Solicitudes de participación

En el momento que se hacían públicos los edictos de la convocatoria comenzaba un plazo, de duración variable, entre quince días y dos meses<sup>230</sup>, durante el que los músicos

<sup>228</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>229</sup> Respecto a la emisión de edictos para los casos de las catedrales de Zamora y Salamanca ver, respectivamente, P. L. Rodríguez: “*En virtud de bulas...*”; A. Torrente: “Cuestiones en torno a la circulación de músicos...”.

<sup>230</sup> Son las dos fechas límite que hemos encontrado documentadas. El citado artículo de la planta de 1749 establece un plazo de dos meses. En el siguiente documento (AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138), en las oposiciones para cubrir la vacante de violín por fallecimiento de Bonifacio Zlotek se fijan sólo quince días: “Dicto con término de 15 días llamando a los que quieran oponerse a la última plaza de las 12 plazas de violín de la Real Capilla de S. M. dotada en 7000 reales anuales”. Según esto, puede afirmarse

enviaban las instancias de participación. Los datos habituales que ofrecen estos memoriales son los relativos a su actividad musical, dónde han trabajado y para quién, su lugar de procedencia y si habían opositado a las plazas de la capilla con anterioridad. En definitiva, los músicos tratan de exponer los elementos más valorados para obtener una respuesta positiva.

Estas peticiones proporcionan, por lo tanto, información de gran interés, como refleja la enviada por Vicente Juliá<sup>231</sup>, músico fagot que dice trabajar en las Reales Guardias Valonas<sup>232</sup> y ser músico del marqués de la Estepa. Matheo Soler expone<sup>233</sup> estar sirviendo también en el cuerpo de las Reales Guardias Valonas y en el monasterio de las Descalzas Reales. Vicente Ongay solicitó en 1787 una plaza vacante de violín alegando haber opositado ya en dos ocasiones y haber servido en esta cuerda por la falta de los titulares; añade también que servía la tercera plaza de viola de la Real Capilla. Como opción si no se le concede la plaza, pide ser admitido a la oposición que se convoque para cubrir la vacante<sup>234</sup>. Así es el caso también de Manuel Carril, que pertenecía al monasterio de las Descalzas Reales además de haber participado ya en otras oposiciones para cubrir plazas de violín y viola<sup>235</sup>. Para el mismo concurso se presentó Juan Balado, músico en las Descalzas Reales que había opositado en dos ocasiones en la Real Capilla a plazas de viola, quedando en ambas en buen lugar<sup>236</sup>. Otro violinista, José Rodríguez, solicitó ser admitido a la oposición de esta plaza, y envía un memorial en el que dice ser simplemente “músico de profesión de esta corte”<sup>237</sup>. Manuel Sardina en 1799, además de señalar que era bajonista en la catedral de Segovia, y que tenía 23 años, alega como mérito haber “tenido el honor de ser examinado de orden de V. M. el año de 97 en el real sitio de San Ildefonso por músicos de cámara, Dn Cayetano Brunetti, Dn Joaquín Garisuain y Dn Gaspar Barli, quienes le dieron su aprobación”<sup>238</sup>. Santiago Leydeck en una petición para participar en un concurso de violín en 1774, aporta un dato de relevancia, como es su procedencia<sup>239</sup>.

A pesar de que no era lo habitual, algunas peticiones eran denegadas. Por ejemplo, el violinista Francisco Comoccia envió una primera solicitud el 23 de febrero de 1787, siendo primer violín de San Cayetano<sup>240</sup>, que repite tres días después<sup>241</sup>, solamente dos horas previas a celebrarse la oposición. Este último intento fue en vano, ya que finalmente no fue admitido. Comoccia ya se había presentado en 1780 a una oposición de violín y extraña, por tanto, le permitieran concursar.

---

que el plazo variaba en relación a si los mejores músicos se encontraban en Madrid, o, por el contrario, estuvieran lejos de la corte.

<sup>231</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Ibid.

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> Ibid.

<sup>238</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 190.

<sup>239</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 111/15

<sup>240</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>241</sup> Ibid.

### 3.2.1.3. Composición del tribunal

El Patriarca es quien daba orden de que se formase el tribunal y encargaba su presidencia al contralor –también receptor y capellán mayor– de la Capilla, o en su defecto a otro capellán de honor, quien organizaba y supervisaba todo el proceso. El tribunal estaba siempre encabezado por el maestro de capilla, como recoge el artículo 27 de las constituciones. Si no podía asistir era sustituido por el vicemaestro. Además del maestro de capilla, integraban el tribunal otros cuatro músicos (o tres en ocasiones más excepcionales<sup>242</sup>), preferiblemente de la misma cuerda de la plaza que salía a oposición o, en su defecto –había cuerdas que sólo contaban con dos o tres plazas– con los instrumentos más afines<sup>243</sup>.

Ser seleccionado como juez de oposición era un gesto de confianza y consideración hacia los músicos, ya que se les implicaba en tareas de responsabilidad, puesto que la selección de intérpretes era una tarea de importancia en el funcionamiento de la institución y les sitúa en una posición dominante entre la profesión.

Respecto a la formación del tribunal es interesante el caso de las oposiciones a la plaza de violón en 1787 que ganó Francisco Brunetti. El tribunal estuvo integrado por el maestro de capilla Antonio Ugena y los tres violonchelos que había en la planta, junto a un contrabajista. En primer lugar se les manda a todos presentarse ante el receptor de la capilla, Melchor Borrue, que preside la oposición, para que establezcan el contenido del examen en aras de poder valorar al mejor ejecutante<sup>244</sup>.

Habiéndose concluido el término de los edictos para la oposición a la plaza de violón de la Real Capilla de nueva creación y debiendo en su consecuencia procederse a los ejercicios y examen según está establecido: confiando en la justificación y inteligencia de Dn Antonio Ugena, maestro de capilla; Dn Josef Zayas, Dn Ramón Monroy y Dn Joaquín Samaranch, violones de la misma Real Capilla y de Dn Ignacio Pérez, contrabajo de ella, los nombro por jueces examinadores del referido concurso y mando que todos juntos a presencia del Melchor Borrue, capellán de honor de S. M. receptor de su real capilla (a quien en virtud de esta doy comisión para que asista y presida dicha oposición) dispongan y arreglen el orden, partes y forma del examen, probando y ejercitando a los opositores por todos aquellos modos y medios en que cada uno pueda manifestar y dar a conocer mejor su habilidad y cualidades. Y que concluido el examen y hecho por los referidos jueces en manos del citado Melchor Borrue el juramento acostumbrado procedan a formar y poner por escrito la censura graduándoles en tres lugares desde el primero hasta tercero, según el que cada cual merezca según la habilidad que hubiese manifestado en los ejercicios; cuya censura firmada de todos nos remitirá con su parecer privado el citado Melchor Borrue, para proponer en vista de ella a S. M. al que juzguemos más a propósito para su servicio, y de la Real Capilla. Dado en Madrid, a 6 de julio de 1787. [Firmado]: Antonino obispo Patriarca<sup>245</sup>

<sup>242</sup> Precisamente las *Constituciones* en su artículo 125 (AGP, Administrativa, leg. 1133), señalan que el tribunal estaría formado por tres examinadores, a pesar de lo cual frecuentemente eran cuatro más el maestro, posiblemente para formar un número impar y que no se produjeran empates.

<sup>243</sup> P. L. Rodríguez (*Música, poder y devoción*, p. 138), explica que uno de los aspectos de la reforma de 1701 recoge precisamente esta práctica de que junto al maestro de capilla formaran parte del tribunal las voces o instrumentos más afines. Anteriormente, los exámenes no estaban regulados y eran realizados por los músicos más antiguos y algunos de las cuerdas próximas (p. 88).

<sup>244</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>245</sup> *Ibid.*

### 3.2.1.4. Ejercicios de oposición

Uno de los aspectos más relevantes del proceso de selección, apuntado en las palabras precedentes, consiste en la realización de varios ejercicios de interpretación que persiguen demostrar las habilidades de los aspirantes en distintos aspectos. Estos ejercicios los establecía el tribunal que se había formado para tal efecto. El objetivo, tal como señala en Patriarca, es “que cada uno pueda manifestar y dar a conocer mejor su habilidad y cualidades”<sup>246</sup>. El examen propuesto para los instrumentistas es el siguiente:

El primer ejercicio consistía en una sonata elegida libremente por cada uno de los opositores. Con esta prueba demostraban su destreza con el instrumento, resaltando los aspectos de la interpretación en los que más destacaran y su nivel virtuosístico.

La segunda parte (realizada el mismo día que la anterior o en un segundo día) era en la interpretación de la obra creada específicamente para la oposición, cuyo autor era uno de los jueces del concurso, a quien se le había encargado previamente su composición. Del mismo modo que la prueba anterior, era ejecutada por todos los opositores, uno a continuación del otro, según el orden establecido por el tribunal (según los criterios que se explican después). Antes de tocar esta obra a primera vista se concedían unos minutos para su preparación.

El tercer ejercicio era el denominado “ejercicios de capilla”. Se seleccionaban dos o tres fragmentos de obras vocales con acompañamiento instrumental (a veces todas las voces e instrumentos presentes, en otras ocasiones sólo una representación de las partes, extremo detallado en el plan de ejercicios propuesto). Después, los miembros del tribunal exigían la realización de uno o dos transportes sobre algún fragmento de las obras ejecutadas. Además, el tribunal podía hacer cuantas preguntas creyera necesarias para medir el conocimiento del aspirante.

En cuanto al primer ejercicio, lo que se pretendía es que “tocara con satisfacción y desembarazo”<sup>247</sup>. Los instrumentistas solían presentar obras de su propia autoría, como es el caso de varios de los violinistas que optaron a la plaza de violín en 1760: José Herrando, Juan Busquets, Salvador Rexach, Ramón Palaudarias, entre otros.

Respecto a la sonata de oposición que se imponía por parte del tribunal para que los intérpretes tocaran “de repente”, el maestro de capilla la encargaba al instrumentista que considerara más apropiado o la hacía él mismo<sup>248</sup>. Si no las componía él, las mandaba a un músico de la cuerda cuya plaza salía a oposición y que participaba como juez en el concurso. La mayor parte son obras solistas del instrumento al cual iba destinada la plaza, con acompañamiento de bajo, siendo excepcionales las que están acompañadas de cuerda para instrumentos que no hacían papales solistas, como las trompas, los clarines o los contrabajos. Este repertorio de música instrumental para oposición forma un corpus de obras importante, al que nos referiremos en el capítulo IV.

---

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Ibid., reproducido en L. Siemens: “Los violinistas compositores...”.

<sup>248</sup> Estas obras de oposición destinadas a diversos instrumentos se conservan en el Archivo de Música del Palacio Real, J. Peris (dir.): *Catálogo del archivo....* Ver apéndice 2. Tabla de obras de oposición conservadas en el Archivo General de Palacio.

Corselli, de nuevo, define qué elementos se valoran en este segundo ejercicio: “que se conociera la sonoridad del instrumento, el manejo del arco, la afinación, destreza, fiel ejecución y firmeza...”<sup>249</sup>.

En la tercera prueba, los llamados ejercicios de capilla, los instrumentistas mostrarán su capacidad de integrarse en el conjunto y su habilidad para acompañar y sostener las voces. Además deben estar familiarizados con las reglas del trasporte.

El plan de ejercicios era común para todos los instrumentistas, a excepción de los bajones y, evidentemente, los organistas<sup>250</sup>. Ambas cuerdas asumían mayores funciones en la música religiosa. Los bajones después de realizar los tres ejercicios señalados, aún tenían otros dos más: el cuarto era la interpretación de los fabordones, dando el tono para las entradas de los cánticos y después acompañar a las voces; el quinto consistía en tocar una misa a facistol y realizar algunos transportes. Esta música se hace sin el bajo de voz, puesto que con frecuencia el bajón debía suplir a las voces graves<sup>251</sup>.

De los ejercicios de los organistas apenas hay noticias, aunque sí sabemos que, además de dominar el instrumento, debían mostrar dotes en composición. Son exámenes que prueban la capacidad de los aspirantes en mayores aptitudes y el dominio de distintos estilos musicales tanto en la interpretación como en la composición, pues este grupo de músicos realizaba tareas cercanas a las del maestro, y en ocasiones estaba llamado a sustituirlo o a ayudarlo en la dirección musical. De hecho, es habitual que los maestros salieran de las filas de los organistas, no solamente en la Real Capilla, sino en la mayoría de las instituciones religiosas.

Acerca del examen dispuesto para una oposición de organista en 1768, informa Corselli que

formado el cotejo del mérito respectivo y utilidad de cada uno por las apuntes que fui haciendo de cada ejercicio en mi poder por no fiar a la memoria un examen tan largo, vario y de partes muy delicadas, hallo que en el todo de composición, manejo característico, estilo conceptuoso en tañer el órgano, como en acompañar natural y transportando, tocar alternativo en el facistol de canto figurado y en el canto llano, se distinguen los sujetos abajo nombrados y ciñéndome lo conveniente para no causar confusión con la multiplicidad de lugares los reduzco a tres de la forma siguiente: 1. lugar: José Lidón, Manuel Narro; 2º lugar: Juan Sesé y Félix Máximo López, 3º a Andrés de Lombide y Pedro Bodul de Santamant... (Madrid, 25-X-1768)<sup>252</sup>.

Para el desarrollo de las pruebas en el plan de ejercicios correspondiente se incluyen los músicos que debían asistir para acompañarlos. En el caso de los ejercicios de capilla, se llaman a voces e instrumentos de forma variable, dependiendo de la plaza que saliera a concurso. Por ejemplo, en la plaza de violín que salió a concurso en 1768, se llaman a los siguientes músicos:

<sup>249</sup> AGP, Real Capilla, Cª 138.

<sup>250</sup> De los ejecutantes de instrumentos, los organistas son los que han merecido mayor en diversos estudios sobre la contratación de músicos en centros religiosos. Quiero agradecer a Alfonso de Vicente la consulta de un trabajo inédito sobre documentación en torno a estos músicos, especialmente a la dotación de las plazas.

<sup>251</sup> El único programa conocido completo para una plaza de bajón se encuentra en AGP, Real Capilla, Cª 224/12, reproducido en el apéndice documental.

<sup>252</sup> AGP, Real Capilla, Cª 138

Lista para la oposición de violín en la Real Capilla de Palacio del día 1º de octubre de este año 1768.

Voces: Narciso Alonso, José Felipe, Jaime Catalini, Santos Hernández, José Pelegrini, José La Torre, Miguel Martínez, Nicolás Masiello

Violines: Ramón Palaudarias

Viola: Felipe Monreal

Violón: Juan Orri

Contrabajo: Ignacio Pérez

Oboes con flautas: Francisco Mestres, Manuel Espinosa

Bajón: Miguel de Lope<sup>253</sup>

Para la plaza de fagot de 1780, se designan como intérpretes de los ejercicios de capilla únicamente a “solas 4 voces y dos violines, sin más acompañamiento que el fagot”<sup>254</sup>. En 1787, sin embargo, para la realización de los ejercicios de capilla de otra plaza de violín, se eligieron solamente “8 voces y solo un violín para segundo, un violón y un bajón”<sup>255</sup>.

En 1788, para una plaza de trompa, se convoca como acompañamiento para el concierto de libre elección: cuatro violines, una viola, un violón y un contrabajo; y para el concierto escrito por Cavaza, le acompañarán al concursante: dos violines, una viola, un violón y un contrabajo; y para los ejercicios de capilla, se llamaron además a las voces correspondientes<sup>256</sup>.

Los ejercicios se llevaban a cabo con la mayor confidencialidad. Garantizar que se todo hiciera con el máximo secreto en aras de que el sistema tuviera la mayor transparencia es algo que manifiestan todos los informes relacionados con los procesos de selección. En la realización de las pruebas, para que los aspirantes no se escucharan unos a otros, esperaban su turno alejados de la sala donde se hacían los exámenes: “Se ha practicado el medio más posible para que el examinado no fuese oído de los que quedaban por examinar habiendo sido retirados para este efecto en unas piezas desviadas de la capilla expresada”<sup>257</sup>. Para evitar posibles filtraciones, las obras de oposición se encargan solamente dos o tres días antes del examen.

El orden de los participantes se establece según la jerarquía de cada uno, para lo cual se valoran distintos aspectos, principalmente su filiación profesional: haberse formado en el Colegio de Niños Cantores, pertenecer a otros cuerpos de la Corte como los cuerpos militares, y servir en otras capillas reales, como eran la Encarnación o las Descalzas<sup>258</sup>. Así lo expresa Francisco Corselli: “cada uno ha sido examinado por su turno y orden siguiente, atendiendo a la colocación honorífica en que algunos se hallan empleados en diferentes capillas de esta Corte”<sup>259</sup>. También Saldoni al dar las referencias sobre José Palomino, que concurrió con quince años a una oposición de

---

<sup>253</sup> AGP, Real Capilla, Cª 224/12; ver apéndice documental, doc. 9.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> AGP, Real Capilla, Cª 138.

<sup>258</sup> Estas preferencias se infieren a partir de la consulta de la documentación de las diversas fases de las oposiciones, gran parte de ella en AGP, Real Capilla, Cª 138.

<sup>259</sup> AGP, Real Capilla, Cª 138, cit. L. Siemens: “Los violinistas compositores...”, p. 755.

violín en la Real Capilla: “a causa de sus pocos años se le había asignado el último lugar”, entre todos los concursantes<sup>260</sup>.

El proceso de oposición que, a rasgos generales, se realizaba de la forma expuesta, se adaptaba a cada circunstancia. Por ejemplo, si eran pocos los opositores los ejercicios se realizaban en dos días o incluso en uno. Por el contrario, de ser muchos, los ejercicios podían extenderse a un cuarto día.

La implicación de Corselli en los procesos de selección de músicos en los años de su magisterio, hasta que falleció en 1778 fue enorme. De hecho, se encargó prácticamente en exclusiva de componer las obras para los distintos ejercicios, tanto de las obras vocales como instrumentales<sup>261</sup>. La excepción son las dos obras de Cavaza, para oboe y flauta en 1777. La estela de Corselli prosigue aún mucho después de su muerte, puesto que sus obras continuaron siendo las elegidas para los ejercicios de capilla, si bien las obras instrumentales se compusieron expresamente para cada ocasión. Después de Corselli, hubo varios instrumentistas encargados de escribir las sonatas de oposición, labor en la que se implicaron igualmente los maestros de capilla Ugena y Lidón, aunque otros músicos realizaron una labor estimable, en especial Juan Oliver, que escribió 13 sonatas para las oposiciones de violín y viola, las más numerosas celebradas a lo largo de estos dos reinados.

### 3.2.1.5. *Censura de los jueces*

Una vez realizados los ejercicios, los jueces debían establecer su dictamen. Éste consistía generalmente en graduar a los músicos para los tres primeros lugares, según el mérito de su interpretación. Los testimonios conocidos de los tribunales sobre los concursantes están llenos de interés. En ellos se señalan las particularidades de cada intérprete, los elementos más valorados y las partes en las que tuvieron mayores dificultades. En general la parte más lucida es la sonata de libre elección. La obra propuesta por el tribunal resulta la parte más complicada, que casi ninguno realiza con aprobación. Los ejercicios de capilla, tampoco eran fáciles.

Las propuestas de los jueces se enviaban al receptor de la capilla, quien después comunicaba la propuesta al Patriarca. En los informes el receptor hace hincapié en que las oposiciones se habían hecho con el rigor necesario. Las opiniones de los examinadores también debían ser secretos, en favor de la privacidad del proceso y sobre todo de los opositores, ya que entre ellos había músicos importantes que gozaban de prestigio en la Corte. Por ello, los miembros del tribunal de oposición debían hacer un juramento previo al concurso para que todo el proceso se desarrollara con la mayor discreción.

Las censuras de los jueces son muy relevantes puesto que presentan numerosos testimonios sobre la calidad de la interpretación de los concursantes. De la mencionada oposición de 1760 son conocidos todos los informes, muy prolijos en la valoración de los aspectos interpretativos, y que han sido publicados por L. Siemens<sup>262</sup>. No obstante contamos con otros textos similares, entre los que destacamos otro de interés. En la

<sup>260</sup> B. Saldoni: *Diccionario...*, vol. III, p. 257.

<sup>261</sup> Puede apreciarse su labor en este sentido en el inventario de música de la Real Capilla que recibió Ugena al sustituir a Corselli, BN, M 762.

<sup>262</sup> L. Siemens Hernández: “Los violinistas compositores...”.



oposición para cubrir una vacante de violín en 1787 se presentaron, entre otros violinistas, Vicente Ongay y Rafael García, ambos violas de la Real Capilla. Esto motiva la siguiente opinión del maestro Ugena acerca de las cualidades de cada uno:

...debo decir que Ongay y García han sido opositores en las dos últimas oposiciones de violín que se han ejecutado en la Real Capilla, y que en ambos ha merecido lugar preferente en la censura Ongay a García por haber resultado en el escrutinio que sin embargo de haber los dos manifestado destreza en el desempeño de los ejercicios excedió Ongay a García en la perfecta afinación y buen tono del violín, por ser su referido tono más limpio, lleno y sonoro, cuyas circunstancias son muy esenciales y dignas de aprecio en todos los instrumentistas. Por lo que en atención a lo que se ha observado en dichas oposiciones, y prescindiendo de lo que desde la última hasta el presente puede haberse adelantado García, el concepto que tengo formado es que en Ongay se hallan cualidades ventajosas o preferibles a García en lo respectivo a dicho instrumento (26-I-1787)<sup>263</sup>

### 3.2.1.6. Informes sobre la vida y costumbres

En principio, una vez seleccionados los participantes y realizado el examen, el mejor valorado debería ser el elegido. Sin embargo, una segunda fase del concurso, sustancial, como veremos, eran los informes sobre la vida y costumbres de los aspirantes. Estos informes son definitivos a la hora de la elección, y resultan en muchas ocasiones más determinantes que el ejercicio de interpretación. Una institución del prestigio de la Real Capilla, al servicio directo del monarca y además en la cúspide de la jerarquía religiosa, necesitaba criados adecuados. Aunque ya se había producido una progresiva secularización de los músicos, al menos se cuidaban de elegir a sujetos de “buenas costumbres”<sup>264</sup>.

El Patriarca, teniendo en cuenta la opinión de los jueces, recababa informes sobre la edad, salud y comportamiento de los músicos. De todos estos factores dependía la elección del Patriarca. Éste presenta la propuesta final (omitiendo toda referencia al proceso) al rey, quien la sanciona y emite un real decreto con el nombramiento.

Es evidente que la facultad del Patriarca de recabar informes sobre los aspirantes introducía un factor subjetivo que da lugar a circunstancias más complejas que la puntuación del examen. No se entiende, en numerosas ocasiones, la elección del instrumentista sin atender a otros factores que deciden o inclinan al patriarca en el momento de optar por un aspirante.

Cuando en 1777 se produjo una vacante de flauta y oboe tras el fallecimiento de Juan López, se desprende de la censura que el más claro aspirante era Manuel Julián. El receptor, Melchor Borruel, quien había presidido la oposición, pidió a Manuel Cavaza, miembro del tribunal, que informase sobre el hecho de que al aspirante más notable le faltara un ojo. La respuesta de Cavaza se halla cargada de detalles y comentarios sobre la interpretación de Manuel Julián y los posibles problemas que conllevaría de ser admitido en la capilla:

---

<sup>263</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>264</sup> A pesar de la indagación en la vida personal de los aspirantes, la institución no estuvo exenta de contratar a algunos profesionales que causaron graves problemas. Como los criados de la capilla gozaban de fuero propio, si había problemas, acudían a denunciar a los músicos al juzgado de la Real Capilla. De este aspecto tratamos en el capítulo III.

Sr. Dn. Melchor de Borruel.

En atención a que Dn. Manuel Julián, uno de los opositores a la plaza vacante de oboe y flauta de la Real Capilla y sujeto de habilidad notoria en dichos instrumentos, carece enteramente del ojo derecho, quedándole únicamente el izquierdo para el uso de la vista, se ha servido V. mandarme para desempeño de su encargo, le diga mi dictamen en cuanto a que si la falta total del ojo podrá serle causa en lo sucesivo para que llegue a padecer antes del tiempo regular el otro, que se halla libre, por razón de cargar con precisión en esta toda la fuerza de la vista respectiva a los dos para el ejercicio de su profesión. No pudiendo responder yo como facultativo oculista, sólo diré para cumplir, lo que he visto, oído y conjeturo.

En los actos de oposición, y con especialidad en el primero y segundo, noté que acercaba la vista al papel más de lo que era regular, siendo así que tenía inmediata detrás de sí, y en buena luz, la ventana del coro, por lo que se deja ver, que la tiene menos activa; bien que puede esto proceder también de la carencia del que se halla inhábil y aun del preciso estudio y aplicación para llegar al grado de habilidad en que se halla, y asimismo de ser la mayor parte de los caracteres músicos una multitud de apuntaciones menudas que necesitan de la expresada actividad.

De sujeto, a quien el mismo paciente incautamente lo ha confiado, he sabido, que cuando por algún tiempo considerable tenía la vista fija en el papel, como es natural para su ejercicio, se le llenaba de agua el ojo hábil, lo que regularmente le sucederá más en tiempo frío y seco. Esto a mi ver indica estar algo cansada aquella vista, demás de la menor actividad, que antes dije: se junta con esto el haber también oído decir que por los motivos enunciados estudia sin papel delante y, como decimos, a capricho, de fantasía o idea, cuyo fin es conservar la vista y mantenerse en ejercicio. De todo esto resulta y conjeturo que si por la precisión del ejercicio de su facultad con el papel delante o por otro extraño motivo le acude alguna fluxión, nube u otro cualquiera embarazo, que puede por las razones expuestas, y este inhabilitarle en todo o casi la única vista que al presente tiene, queda imposibilitado para lo sucesivo en lo mejor de su edad, a menos de que lo robusto de la juventud en que ahora se le conoce, no le comunique suficientes fuerzas para que resista por más tiempo de aquel que puede conjeturarse. Así lo siento (salvo meliori) y expongo a fin de dar cumplimiento a sus órdenes, que miran al mejor servicio de S. M. y de su Real Capilla.

Madrid, 2-X-1777= Manuel Cavaza [firmado]<sup>265</sup>

Descartado Julián tras este informe, fue nombrado para la plaza Joaquín Isnar<sup>266</sup>.

En 1760 se produce un caso similar, y además con un músico posiblemente familiar del anterior. Después de haberse celebrado oposiciones para la plaza de fagot en 1760 los examinadores proponen a Andrés Julián como candidato<sup>267</sup>. Sin embargo, los posteriores informes desfavorables impiden que consiga la plaza. Quince años antes había optado a contrabajo, resultando el mejor valorado por los examinadores, pero “los informes que dieron al difunto Patriarca por su conducta y cabeza: esto fue público y también lo es que sus años son sobrados. [...]”<sup>268</sup>. Además de no obtener informes de buena conducta, el tener cierta edad podía ser un obstáculo para acceder a la capilla<sup>269</sup>.

<sup>265</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138. reproducido en J. Ortega: “La Real Capilla de Carlos III...”, p. 442.

<sup>266</sup> A pesar de lo que pueda parecer por la imagen ofrecida de Manuel Julián, era joven todavía y un músico que ocupó puestos destacados: en 1787 formaba parte, como flauta, de la orquesta de la duquesa-condesa de Osuna; sirvió en las Reales Guardias Valonas; en 1790 formaba parte de la Compañía de Ópera y Baile de Madrid, donde tenía el puesto de segundo oboe y primer flauta, y durante la celebración de los conciertos cuaresmales se presentaron conciertos suyos para flauta que interpretaba él mismo (J. Subirá: “Los conciertos espirituales del s. XVIII”, *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 17-18; en 1806 era primer clarinete del Teatro del Príncipe de Madrid.

<sup>267</sup> B. Saldoni: *Diccionario...*, vol. IV, 1986, p. 154. Sirvió también en las Reales Guardias Valonas.

<sup>268</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>269</sup> Llama la atención que a dos músicos de la misma familia se les pusiesen tantas trabas para ingresar en la capilla, siendo músicos reconocidos que ejercían su carrera en reconocidos centros. Ello nos induce a buscar las causas en una posible rivalidad o malas relaciones entre colegas. No debió durar siempre esta

Manuel Julián no fue el único opositor que se presentó con la carencia de un ojo. Manuel Carriles en 1778 se presentó a una plaza de violín, sin conseguir la mejor puntuación. El puesto lo obtuvo Pablo Nadal quien ya era viola de la capilla. Los examinadores, en su censura, resaltan el hecho de que a Carriles le falte un ojo, por lo que a priori contaría con pocas opciones de hacerse con el puesto, menos, si cabe, al competir con un músico de la propia institución<sup>270</sup>.

El análisis de todos los casos, aparte de los citados, nos lleva a constatar que en muchas ocasiones los informes del patriarca refrendan la propuesta del tribunal respecto al candidato mejor valorado. Por ejemplo, en 1775, después de las oposiciones a la plaza de clarín vacante por fallecimiento de Miguel Schenberger, los examinadores colocaron en primer lugar a Gerónimo Germán. A la información favorable sobre su intervención en los ejercicios, se unen los buenos informes destacando su “buena vida y costumbres, ser joven y de salud robusta, como se requiere para el desempeño de dicha plaza”<sup>271</sup>. En la plaza de oboe y flauta para la que se llevaron a cabo oposiciones en 1766, el Patriarca opta por un aspirante, cuando el tribunal hacía dos propuestas. En este caso, a pesar de la advertencia del tribunal sobre que la plaza de oboe importa más y en ella el mejor valorado fue José Escolanet, el Patriarca, obviando esta recomendación, propone a Manuel Espinosa de quien destaca ser, como el anterior, “mozo sano y robusto de buena presencia y costumbres”<sup>272</sup>, a lo que se añade estar sirviendo en la Corte. La buena salud y forma física también le valió a Joaquín Garisuain para entrar en la capilla, además de ser, claro está, un excelente intérprete de bajón.

Quizá uno de los procesos de selección más conflictivos tiene lugar en 1768, para dotar la última plaza de organista, vacante por fallecimiento de José de Nebra<sup>273</sup>. A través de la documentación se aprecia la importancia de esta cuerda en la planta de la Real Capilla así como el alto nivel musical exigido a estos profesionales. La lista de opositores a esta plaza no deja lugar a dudas del atractivo que ofrecía el puesto: “1. Manuel Narro<sup>274</sup>; 3. Juan Andrés de Lonbida y Mezquia<sup>275</sup> diácono organista y maestro de capilla de Santiago en Bilbao; 3. José Lidón, organista de la catedral de Orense y colegial que ha sido del colegio del rey; 4. Félix Máximo López, organista de las descaldas reales; 5. Juan Sesé organista de la capilla San Felipe Neri; 6. Martín Ruiz de Gamarra organista de la capilla de Santa María colegial que fue del colegio del rey; 7.

---

rivalidad, puesto que en 1793, otro miembro de esta familia, José Juliá, entró como contrabajo en la Real Capilla.

<sup>270</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Ibid., J. Martínez Cuesta, B. Kenyon de Pascual: “El infante don Gabriel (1752-1788) gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 767-806.

<sup>273</sup> G. Bourlignieux: “El violinista Pascual Juan Carriles...”, cita los miembros del tribunal y los participantes.

<sup>274</sup> J. Climent: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII”, *Anuario Musical*, XVII, 1962, pp. 179-208; M. Gembero Ustárriz: “El preclasicismo musical española a través de un concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 133-149; id.: “Narro, Manuel”, *Diccionario de la música valenciana*, dir. E. Casares Rodicio, vol. 2, Madrid, ICCMU, 2006, pp. 148-152.

<sup>275</sup> Sobre este músico ver C. Rodríguez Suso: “La figura del organista en el País Vasco en la época de Soler”. *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 57-75; J. Bagüés: *Ilustración musical en el País Vasco. I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, San Sebastián, 1990-91; J. Ortega: “Lombide y Mezquia, Juan Andrés de”, *DMEH*, vol. 6, pp. 987-988.

Gerónimo Monge El informe de Corselli denota el gran aprecio que tenía por su alumno, ya que había estado diez años en el Real Colegio de Niños Cantores y había dado muestras de grandes dotes musicales<sup>276</sup>. El propio maestro Corselli había enviado una carta a Lidón, que se encontraba de organista en Orense, pidiéndole que se presentara a esta plaza.

Sin embargo, los examinadores adjudicaron el primer lugar al organista valenciano Manuel Narro<sup>277</sup>. El primer juicio es de Miguel Ravaza, organista de la Real Capilla. En él se evalúan los méritos de Manuel Narro quien sobresale: “por haber desempeñado todas las pruebas que de su idoneidad se han hecho sin defecto alguno, mostrando su superior habilidad, destreza, práctica de coro y grande pericia en el de pulsar el órgano y ciencia de la composición”. Valora en segundo lugar a Juan Sessé y José Lidón. El maestro de capilla Corselli que tanta estima demuestra por José Lidón, le pone en primer lugar junto con Manuel Narro. José Pérez Ricarte (tenor) y Antonio Literes (organista) sitúan a José Lidón en primer lugar, en segundo a Manuel Narro y muy cerca a Sessé. Finalmente, después del cómputo de los votos, se sitúa en el primer puesto a Manuel Narro, quedando el resto como sigue “2º José Lidón, Juan Sesé en 3º Juan Andrés Lombida, Félix Máximo López, Pedro Bodul Santamant, en 4º Gerónimo Monge”.

Las posibles razones del Patriarca para no respaldar el criterio de los examinadores y proponer a José Lidón, parecen estar influidas por el prestigio y cariño que disfrutaba en la Corte y a su juventud, aspectos que se antepusieron a los méritos profesionales de Manuel Narro. El receptor de la capilla, en su informe, habla vagamente de confabulaciones de Narro con otros paisanos suyos, y aunque reconoce que es buen músico, prefiere a Lidón, que había sido colegial, contaba sólo con 22 años y apuntaba un futuro de gran organista, como así se demostró. Este es un ejemplo claro de que a pesar del estricto proceso de oposición, la valoración final depende de los intereses de los responsables de la institución, y no sólo de la habilidad demostrada por los intérpretes.

Así, la escrupulosidad del sistema debe ponerse en entredicho en algunos procesos. Cuando dos meses después vuelve a haber una vacante de organista, en vez de proponer a Narro, se elige a Juan Sessé<sup>278</sup>, que la solicita argumentando haber quedado en la censura en el segundo puesto; queda claro así que a Narro no le querían en la capilla.

A partir de los casos analizados es posible afirmar que el ganador de las oposiciones no siempre era el mejor valorado en la interpretación de los ejercicios. Después de la fase de concurso, la segunda parte, constituida por los informes del Patriarca respecto a aspectos personales como salud, edad o conducta, era esencial. Sin embargo, se aprecian situaciones injustas, en las que es difícil desentrañar lo que realmente ocurrió.

Es posible, además, determinar algunos factores que favorecían a los músicos en su intento de lograr una plaza en la Real Capilla, conscientes de que otros son más difíciles de precisar. En el aspecto profesional, un elemento que beneficiaba su elección era haber formado parte del Real Colegio de Niños Cantores. El reglamento que acompaña la planta de músicos de 1749, recoge en su artículo 7º:

<sup>276</sup> AGP, Real Capilla, Cª 138.

<sup>277</sup> Se conservan todos los informes de los jueces en AGP, Real Capilla, Cª 138.

<sup>278</sup> G. Bourlignieux: “El violinista Pascual Juan Carriles...”, pp. 214-215.

Teniendo S. M. mandado que para las plazas de músicos de su Real Capilla sean preferidos en igual grado de habilidad los niños cantores del colegio a todos los demás pretendientes y que para las de sacristanes y furrieres se le propongan aquellos colegiales que hubieren tenido la desgracia de perder la voz y quedado inhábiles por la música. Manda S. M. que esta disposición se observe inviolablemente en todos los casos que ocurran.

Fueron muchos los músicos formados en el colegio que pasaron a plazas de la capilla, principalmente a las de voz –que era el objetivo principal–, sino también a las de instrumento. El propio Patriarca expresa la razón de promocionar a los colegiales cuando propone a Lidón para la plaza de organista: “teniendo presente que este premio merecido animará a los niños cantores de dicho Real Colegio para que procuren aprovecharse con emulación en sus respectivas cuerdas”<sup>279</sup>. Este argumento se repite con frecuencia cuando concursan colegiales a las plazas, como Ignacio Pérez o José de Zayas, en cuyo nombramiento consta que: “es sano mozo y de un genio amabilísimo con una conducta de su porte y acciones que han servido de ejemplo a sus compañeros los que se animarán en el aprovechamiento...”<sup>280</sup>.

En segundo lugar, era muy valorado pertenecer a otras capillas reales como las Descalzas o la Encarnación y trabajar en otros cuerpos de la Corte como las Caballerizas o los cuerpos militares como las Reales Guardias Valona o las Reales Guardias de Corps. Es altamente significativo el traspaso de músicos que se produce entre los cuerpos militares y la Real Capilla, como se advierte en el apartado siguiente acerca la procedencia de los músicos.

Otro elemento tomado en cuenta era haber opositado en anteriores ocasiones<sup>281</sup> y, por supuesto, haber trabajado como suplente en las funciones de la Real Capilla como músico de refuerzo.

Junto a los factores relacionados con la carrera profesional previa, son decisivos, como vimos, elementos como la edad, la salud y las “buenas costumbres”. Un cómputo de todos ellos, son los que influyen en la decisión final. Otros procesos de selección además de los ya mencionados, prueban esta afirmación. En la concesión de la plaza a Schenberger, los informes señalan sobre los dos mejores que:

concurriendo ... dos de singular habilidad como me lo aseguran conformes los examinadores que elegí para la prueba, que son Miguel Schneberger de edad de 35 años y José Servida de edad de 23 y graduándolos por igual primor me hace dudar en la proposición la edad del primero y en el segundo la falta de un diente que dicen los inteligentes le impide algo para los bajos, con cuyo reparo V. M. elegirá aquel de los dos que le parezca más propio y sobre todo, el que fuere más del agrado... (Aranjuez, 23-IV-1762)<sup>282</sup>.

En el nombramiento de Juan Sessé se señala, además de sus habilidades profesionales, que: “habiéndome informado secretamente de su porte y costumbres he

---

<sup>279</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>280</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/3.

<sup>281</sup> Observando las tablas finales se advierte que muchos de los concursantes pasaron progresivamente a integrar la planta de la capilla, aunque otros no lo volvieron a intentar, quizá al comprobar que no estaban en el círculo potencial de pretendientes por no contar con elementos favorables para ello o haber logrado ya otro puesto.

<sup>282</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

hallado ser bellísimas, de edad fresca y sobre todo gran compositor y [de] singular manejo en el órgano, por lo que me parece merecedor...<sup>283</sup>.

En los instrumentistas de viento se tiene especialmente en cuenta la salud, ya que su ejecución requiere tener fortaleza física. Sobre Gerónimo Germán señalan “su buena vida y costumbres, ser joven y de salud robusta, como se requiere para el desempeño de dicha plaza...”<sup>284</sup>, lo mismo que se destaca en la propuesta de Garisuain<sup>285</sup> y en la de Mateo Soler<sup>286</sup>.

La preocupación por la edad y estado de salud de los criados es lógica ya que los gastos médicos corrían a cargo de la institución. De un criado mayor o enfermo la corona no podía obtener un buen “rendimiento”, necesitaría en muchos casos un sustituto. Los puestos además eran vitalicios y, a pesar de que los músicos tenían la posibilidad de jubilarse a los 25 de servicio, apenas se acogían a este derecho y preferían mantenerse en el cargo hasta su muerte y percibir así el salario íntegro.

Otro elemento a destacar entre los factores que podrían determinar la contratación de un músico eran las relaciones familiares. Varios consiguieron colocar a sus familiares en la capilla, como reflejan algunos apellidos que se repiten entre los criados, como los de Garisuain, Sessé, Lidón, Font o Rosquellas.

### 3.2.2. Variantes del sistema de oposición

#### 3.2.2.1. Dotación de plazas a partir de un examen previo

Cuando se produce una vacante poco tiempo después de haberse finalizado una oposición, se podía dotar la nueva plaza a partir del resultado del concurso anterior. Esto tiene su lógica, puesto que en dos o tres meses no parece posible que apareciera algún candidato mejor a los examinados. Este procedimiento no altera en sentido estricto el reglamento, sino que lo podemos interpretar como una aplicación flexible del mismo. Las plazas que se dotaron así fueron la ya mencionada de organista en 1768 que se ofreció a Sessé. Ocurrió igualmente cuando a los tres meses de haberse celebrado el concurso para proveer una plaza de violín, en agosto 1774, se produjo una nueva vacante; se propone a Jaime Rosquellas, que había resultado “entre los mejores”.

El cardenal patriarca hace presente a V. M. que por muerte de Dn Esteban Ynsern resulta vacante en la Real Capilla una plaza de violín, hace tres meses que se proveyó otra, precediendo concurso y oposición, en que fue graduado por los examinadores entre los más salientes a Dn Jayme Rosquellas, por lo que sin nuevo examen lo propongo a V. M. para la vacante y porque me informan de su habilidad y destreza en el manejo del violín y que es merecedor de la plaza (San Lorenzo, 17-X-1774)<sup>287</sup>.

Otro caso similar es el de Juan Marcolini. Este violinista escribió un memorial explicando que anteriormente se habían convocado oposiciones en las que había quedado segundo, y por tanto, solicita la nueva plaza, alegando que era la tercera vez

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> AGP, Registros, tomo 113.

<sup>287</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Registros, 113.

que concurría a una oposición de violín<sup>288</sup>. Melchor Borruel, receptor de la capilla, se muestra favorable, ya que “[...] me han asegurado que es Marcolini lo mejor que hay, por lo que juzgo que S. Em<sup>a</sup> hará bien en consultarle al rey sin nueva oposición, lo primero, porque acaba de hacerse, y que de los que quedaron es el mejor: lo segundo, que aunque se haga nueva oposición no hay esperanza de que salga cosa mejor”<sup>289</sup>.

En 1787 Vicente Ongay ganó por oposición la última de violín, siendo viola de la Real Capilla. La plaza de viola, entonces, volvió a quedar vacante, y la propuesta es que se aproveche la misma de violín, en la que dos opositores, Juan Balado y Manuel Carriles, que “son conocidos y siempre llevaron los primeros lugares”<sup>290</sup>. Si se convocara nueva oposición, Diego Mauricio Sánchez temía que lo que acudiría sería “morralla provisional que da mucho que hacer con otras cosas”. Finalmente, no hubo que optar por un viola, porque se suprimió esta plaza para crear una nueva de violonchelo.

Durante el reinado de Carlos III todas las plazas de instrumentistas se dotaron por oposición, de lo que resulta que fue el sistema empleado en la selección de instrumentistas<sup>291</sup>, único periodo en el que se sigue el reglamento de manera estricta. Carlos III no intervino en la contratación de músicos y aceptó siempre la propuesta del Patriarca. Su preocupación era que se aplicara estrictamente el reglamento y, de manera formal, así se hizo.

Esto le diferencia de los reinados anteriores, donde la mayor inclinación de los monarcas y sus consortes hacia la música, imponían un criterio en el gusto y un interés personal por el nivel y perfil de los músicos<sup>292</sup>; también le diferencia de su hijo Carlos IV que, si bien mantuvo el diseño de las pruebas de oposición, optó en numerosas ocasiones por realizar nombramientos sin previa convocatoria pública.

---

<sup>288</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>291</sup> Véase Apéndice II. Tabla de oposiciones.

<sup>292</sup> N. Morales, respecto a esta afirmación mía (J. Ortega: “Los músicos instrumentistas...”), reitera respecto al reinado de Felipe V, que “los concursos de entrada en la capilla de música estaban sometidos a un reglamento bien preciso y jamás dejaron de convocarse, salvo contadas excepciones”. A pesar de esta afirmación, continúa precisamente explicando un número significativo de excepciones: “numerosos son los documentos en nuestra posesión que matizan esta práctica” (p. 38); y continúa “la intromisión de la familia real en la contratación de los músicos también es palpable” (p. 39), y sigue “numerosos fueron los músicos a los que, de paso por Madrid, se les propuso un puesto en la capilla y, teniendo en cuenta la amplitud de su talento y de su reputación, fueron eximidos de cualquier examen” (p. 39). Esto refuerza mi argumento de que la política de contratación de Carlos III fue distinta. El principal problema de Morales es que pretende extrapolar a todo el siglo XVIII sus conclusiones sobre el colegio de niños cantores en el reinado de Felipe V. Esta extrapolación no resultaría válida en la mayoría de los casos, como se ve claramente en este aspecto concreto de la dotación de plazas, en el que muestra constantes contradicciones. Una conclusión indiscutible sobre la contratación de músicos durante el reinado del primer Borbón es precisamente que el sistema de acceso a las plazas fue mucho más flexible y personalizado que durante el reinado de Carlos III (en AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5, C<sup>a</sup> 104/3, C<sup>a</sup> 124 y 125 existe una amplia documentación sobre la dotación de plazas en este reinado que confirman este proceder). Además no podemos perder de vista que en la contratación de estos músicos se señala con frecuencia que son necesarios para la actividad operística, aunque su convenio pasa por integrarse en la Real Capilla, la institución que poseía una sección musical propia.

### 3.2.2.2. *Ascenso a las plazas por antigüedad*

El ascenso por antigüedad era una costumbre en la promoción de los criados del rey a plazas de superior dotación. Así ocurre también con los instrumentistas de forma habitual. Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, estos músicos consiguen además convertir la antigüedad en un derecho que les asegura el ascenso automático a las plazas superiores que quedaran vacantes.

Las plazas que quedaban libres no eran las que salían a concurso, sino que este sistema se reservó únicamente para las últimas plazas, una vez que el resto de músicos con plazas inferiores accedían a ellas. Así, la antigüedad se convierte en un factor fundamental en la promoción interna. Esto no era una novedad. Aunque en principio va en contra del reglamento, era práctica habitual ya en los reinados anteriores<sup>293</sup>. A pesar de que Fernando VI incluyó en la normativa de 1749 que las plazas se dotaran por rigurosa oposición, no contempló de manera estricta esta norma, permitiendo el ascenso de los que ya le servían:

... En las vacantes que han ocurrido posteriores a esta ley, no fue del agrado del rey Dn Fernando que esté en gloria, que se observase literalmente respecto a los individuos de capilla que pretendían ascender, ya para considerarlos con la habilidad suficiente que los hacía acreedores como por no exponer el mérito que tenían hecho al accidente de que fuese graduada con alguna preferencia de los examinadores la habilidad de los nuevos opositores, y siempre declaró que ascendiendo los que le servían, se hiciera oposiciones a la resulta...<sup>294</sup>

Por ejemplo, en 1756 queda vacante la primera plaza de bajón por muerte de Joaquín Ferrer. Se hacen oposiciones a la primera plaza que gana Miguel de Lope. Al mismo tiempo, Rafael Pastor, que ocupaba la segunda, solicitó la primera porque llevaba más tiempo sirviendo. Efectivamente así se hace, asciende Pastor a la primera, Justino Cantero pasa a la segunda y Miguel de Lope queda relegado a la tercera.

Este tipo de ascenso implica que al quedar una plaza vacante, los que ocupaban los puestos inferiores ascendían automáticamente y, lo más importante, cobraban el sueldo de la plaza superior de inmediato. Los músicos escribían una instancia con la solicitud, que era aceptada por el rey, previo informe favorable del Patriarca donde exponía las virtudes de los músicos y en el que avalaba, sobre todo, el correcto cumplimiento de sus obligaciones. La novedad que se introduce durante el reinado de Carlos III estriba en la instauración del derecho de ascenso sin necesidad de realizar una petición previa, lo que en principio fue sólo válido para la cuerda de los violines. El Real Decreto se publicó el 6 de abril de 1765:

Por real resolución de 6 de abril de este presente año a consulta mía de 5 de mayo próximo pasado, se ha servido el rey (que dios guarde) mandar se establezca por antigüedad la opción a las plazas de violín que vacaren en su Real Capilla y que sólo se haga oposición y consulta a la última plaza y hallándose vacante una, dotada en 12.000 reales por muerte de Cosme Pereli manda S. M. que a cada uno de los actuales violines de su Real Capilla se les considere en el rool con el goce correspondiente a su antigüedad lo que tendrá Vmd entendido para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca

<sup>293</sup> N. Morales: *Las voces de palacio...* pp. 35-36. Aunque muy habitual, no siempre se impuso el criterio de antigüedad en la dotación de las plazas. Por ejemplo, Juan Ledesma cuando entró como viola lo hizo en la primera plaza vacante, por encima de los demás violas de la capilla, BN, M 762.

<sup>294</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.



(Real Palacio, Madrid, 7-IV-1765. El cardenal patriarca de la Cerda al puntador de la Real Capilla Francisco Osorio<sup>295</sup>.

Antes de que el rey, finalmente, tomara esta resolución, hubo un largo proceso durante el cual, tanto los instrumentistas como los músicos de voz, presionaron a favor de este derecho. En 1760, a la muerte de Francisco Manalt, los violinistas elevaron un memorial solicitando la opción de ascenso por antigüedad y que se formaran edictos para proveer la última plaza. Para ello, alegan que Fernando VI había reconocido este derecho. Corselli emite un informe en el que se muestra completamente a favor de que se aplicaran los ascensos pues considera que todos eran “sujetos de probada habilidad y buena conducta”<sup>296</sup>. Que este derecho lo consiguieran y mantuvieran como un privilegio solamente los violinistas, refleja la importancia alcanzada por estos músicos en palacio, unido a que eran los más numerosos.

Los demás músicos de la planta, descontentos por no ser incluidos en este beneficio, no cejan en el empeño hasta conseguir el mismo derecho, para cuya aprobación fueron necesarios algunos años más. Sirve como ejemplo el caso de Justino Cantero. En 1775, para cubrir la plaza de bajón había que realizar una consulta previa al rey para que aceptara la opción por antigüedad. El Patriarca informó sobre el desempeño de este músico como bajón en la Real Capilla exponiendo que “ha sido muy asistente a las funciones desempeñando con destreza y acierto su obligación y lo juzgo merecedor del ascenso y gracia que solicita”<sup>297</sup>, y el rey accedió a la pretensión y desde entonces ocupó la plaza y cobró conforme al ascenso.

A pesar de reiteradas peticiones, en 1780 otro nuevo real decreto ratifica este derecho sólo para los violinistas, con el consiguiente disgusto del resto de músicos. En 1781 el viola Pedro Barrios, al quedar vacante una plaza de nivel superior, pide que se le conceda por opción de antigüedad “según práctica establecida”<sup>298</sup>. También en esta ocasión, sin contar con informes que contradigan su buen hacer, se le concede el ascenso. Dos años después el mismo Barrios aún solicita, con mayor firmeza, que le sea reconocida la plaza de Juan de Ledesma por antigüedad y que le paguen según el salario de la primera plaza desde el día siguiente al fallecimiento de Ledesma. La petición no se admite en esos términos; le conceden la plaza y, por tanto, el aumento de sueldo, si bien exclusivamente desde el momento en que el rey ha accedido a ello, no desde el día siguiente del fallecimiento de Ledesma, ratificando así la negativa de extender el derecho de opción por antigüedad a los no violinistas<sup>299</sup>.

Siguiendo con las violas, en 1781, cuando Ongay y Rafael García se presentan en 1781 a una vacante de violín, se debate la cuestión de si las violas se consideran la misma clase que los violines. Si esto fuera así, les ampararía el derecho de ascender por antigüedad a la cuerda de violines. En la real orden de 1765 no se incluyen los músicos de viola, así que la propuesta contiene una interpretación muy amplia de este decreto. Se informa de que Pablo Nadal, siendo viola de la capilla tuvo que oponer a una plaza de violín para conseguirla. Según el contralor, hasta entonces los ejercicios de viola no se realizaban con igual rigor que los de violín, por lo que hasta que Nadal lo consiguió

---

<sup>295</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 119/1; BN, M 762.

<sup>296</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>297</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid.*

mediante oposición, los que entraban de violas no lograban pasar a violines. A pesar de no ser las plazas de viola de la misma clase que las de violín, le parece adecuado que a Ongay y García se les tenga en consideración para pasar a la de violines, valorando que se habían presentado a puestos de violinistas en anteriores ocasiones<sup>300</sup>. Finalmente, no les confieren las plazas y continúan con la obligación de presentarse al concurso.

Las peticiones de ascenso nunca fueron denegadas, así que de hecho todos los músicos disfrutaban de esta posibilidad y sus peticiones dan una visión más negativa de la realidad de lo que realmente ocurría. Sin embargo, esta lucha representa la defensa firme de los músicos para que una costumbre o privilegio puntual se convierta en un derecho para todos. Esto es lo realmente significativo: cómo tratan de conseguir como colectivo mejorar sus derechos dentro de la estructura de la Capilla Real.

Tras el fallecimiento de Miguel Rabaza en octubre de 1787 son los organistas quienes persiguen este beneficio. Argumentan que no atender a la antigüedad de los músicos para el ascenso:

suele causar agravio a los antiguos, porque no siendo raro que estos después de muchos años de servicio y de edad tengan la agilidad y fuerza que un joven que empieza su carrera, ha sucedido que en concurso de unos y otros han perdido los beneméritos antiguos, adelantándose lugar y sueldo uno que viene de nuevo que acaso no llegó a aquel en su tiempo y por descontado que no ha hecho mérito alguno en la capilla, por esta razón sin duda dispensando el citado capítulo, se sirvió S. M. declarar posteriormente en resolución de 6 de abril de 1765 que los violinistas optasen por antigüedad haciéndose oposición sólo para la última plaza resultante<sup>301</sup>.

Esta solicitud obtiene la respuesta afirmativa y es el detonante para que se extienda el derecho a todas las clases de músicos de la Real Capilla. El 13 de octubre de 1787, después de aceptar favorablemente la petición de ascenso de los organistas Lidón, Sessé y F. M. López, se declara:

que en lo sucesivo cuando vacaren plazas mayores en su Real Capilla a que pueda haber opción, no sea necesaria según lo prevenido en el capítulo 6º de la planta del año 1749, que se ejecute oposición y examen para el ascenso los de inferior dotación, sino que opten por escala a la plaza mayor sin aquel requisito, ni consulta mía; y que para la última que resulte vacante, se fijen edictos, y haga oposición formal, entendiéndose esta disposición con todas las clases de la Real Capilla así de voces como de instrumentos, como sean dentro de la misma clase y cuerda: todo conforme a lo resuelto por S. M. para los violines en 6 de abril de 1765<sup>302</sup>.

Los músicos de voz se sentían marginados respecto a estos nuevos derechos que adquirirían los instrumentistas. Cuando se jubila Jaime Catilini, segundo tiple, Policarpo Pérez solicita el ascenso. Se le niega en virtud del artículo 6º de la planta de 1749 ya mencionado. Esto desencadena una serie de protestas del conjunto de voces de la capilla, que alegan que “merecían igual atención que los individuos de la orquesta” pues los violinistas ya disfrutaban de este derecho y el resto de los miembros de la orquesta ascendían siempre por antigüedad. Las voces son los únicos miembros de la capilla de música que no ascienden por antigüedad en los últimos veinte años; desde el año 1767 lo hicieron José Pérez Ricarte y José Pérez de la Torre. Felipe Martínez en 1770 y a

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> BN, M 762.

Vicente Pérez en 1772 ascendieron tras ganar una oposición a la que acudieron músicos de fuera<sup>303</sup>.

Un mes después, en noviembre de 1787, fue necesario fijar el alcance del real decreto para su correcta aplicación y evitar abusos. Se especifica que los capellanes de altar, los sochantres y los salmistas son clases distintas por lo que estos últimos no pueden ascender a las otras dos sin oposición, “pues cada cual de ellas pide diversos requisitos con sola la diferencia de que debiendo proveerse por medio de oposición las plazas de vicemaestro de capilla, y tenientes sochantres una vez puestos en posesión de ellas y no desmereciéndolas por mala conducta y otro defecto sustancial les comprenderá el beneficio de dicho real decreto para ascender, el primero a la plaza de maestro y los segundos por antigüedad a la de sochantre sin nuevos ejercicios”<sup>304</sup>. Queda así sancionada también la costumbre de que los vicemaestros ascendieran al cargo de maestro; por tanto, las únicas oposiciones serían las destinadas a cubrir la vacante de vicemaestro ya que no tendría que salir la de maestro a concurso en el futuro. No fue necesario aplicar esta norma, ya que, como hemos explicado, estas plazas no salieron a concurso durante estos cincuenta años.

Tras un periodo de estabilidad en cuanto a los procesos de selección y tras haber fijado nuevos beneficios en favor de los músicos, con el reinado de Carlos IV se inicia una nueva etapa.

### *3.3. Transformaciones en la dotación de plazas durante el reinado de Carlos IV*

A lo largo del reinado de Carlos IV tienen lugar cambios esenciales en cuanto a la dotación de las plazas, si bien el nuevo monarca continúa favoreciendo a los músicos de la institución frente a las nuevas incorporaciones. En noviembre de 1794 accede a una vieja reivindicación de los instrumentistas de cuerda: unir en una misma clase a los violines y las violas, formando una cuerda con 16 instrumentistas. Para entonces, varios músicos de viola habían logrado pasar a plazas de violín tras ganar las correspondientes oposiciones. Durante años se había negado a los violas ascender a las plazas de violín al considerar que las exigencias en los concursos para sus plazas eran sensiblemente menores. Después de que varios intérpretes de viola ganaran oposiciones a violín, demostrando que eran tan buenos intérpretes como éstos, contemplan la posibilidad del ascenso. Muchos violas, incluso, sustituían a los violines en la capilla cuando era necesario. Unidas ambas cuerdas, las plazas vacantes que saldrían a convocatoria pública serían exclusivamente las últimas. Pero esta plaza de viola con ascenso a violín precisa un cambio en los ejercicios de oposición: se disponen a partir de entonces dos planes de ejercicios para los aspirantes, primero los de viola y después los de violín.

Por la misma razón, en 1805 se unieron también las trompas y los clarines en una sola clase. Aunque había dos plazas de trompa (dotadas con 9.000 reales cada una) y dos de clarín (con 10.000 reales cada una), en la práctica musical apenas se usaba el clarín y sí la trompa. Si se producía una vacante de clarín, que tenía mayor dotación, entraba el músico nuevo con más sueldo que lo que percibían los más antiguos. Por ello se unen las dos clases en una de trompas y clarines formada por cuatro plazas y dotadas con 10.000 reales las dos primeras de trompas y 9.000 las dos últimas de clarines, pero con obligación éstos de tocar la trompa:

---

<sup>303</sup> BN, M 762.

<sup>304</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

El cardenal patriarca. Con motivo del fallecimiento de Dn Ignacio Marzala ha quedado vacante una plaza de clarín de número de la Real Capilla, cuya dotación es de diez mil rs de vn anuales, a la que debería optar D Estevan Pataroti, a quien V. M. en el mes de junio del año próximo pasado se dignó conceder plaza supernumeraria de clarín y trompa de la real capilla con opción a la primera vacante de estas dos plazas, pero como haya un músico de trompa que tiene la honra de servir a V. M. hace bastantes años y no disfruta de dotación más que nueve mil reales anuales, y respecto que las plazas de trompa son las que sirvan más en la real capilla, y rara vez las de clarín ya que aquella deben servir las comúnmente los más antiguos por su mayor práctica en el arte de tocarlos y porque les es más trabajoso tocar clarines, para lo que se necesita una embocadura más fuerte, que comúnmente no se haya en los viejos y creyendo más propio, según la costumbre de la real capilla que los más antiguos de las clases gocen mayor sueldo que los modernos, hallándose ya reunidas estas dos clases por la mejor servidumbre de la real capilla, propone a V. M. que se aquí en adelante sean de ascenso las dos plazas de trompas teniendo la dotación de los clarines, que es de diez mil rs de vn anuales y que sean clarines los dos músicos más modernos de las dos clases y así que desde luego entren de trompas con dicha dotación Dn Geronimo German y Dn Angel Castronovo y que queden de clarines con obligación de tocar trompas cuando lo crea conveniente al maestro de capilla, hasta que les toque optar a las plazas de trompa, Dn José Trota y D Estevan Pataroti: y quedando vacante la plaza que este obtenía de trompa y clarín supernumerario... (Aranjuez, 3-V-1805)<sup>305</sup>.

Ciertamente, la cuestión de los ascensos por antigüedad ofrece diversos puntos de vista. Por una parte, si los músicos de la planta veían cómo uno nuevo accedía a una plaza de superior dotación, la consecuencia sería, quizás, una falta de motivación al no premiarse el buen servicio. Sin embargo, un decreto a favor sólo de la antigüedad podría dar lugar a cierta laxitud en el desempeño del trabajo, sabedores de que de cualquier manera conseguirían el ascenso. La tendencia de las autoridades de la capilla es optar claramente por esta última alternativa.

En cuanto a los profesionales que tuvieran en su mira profesional el acceso a estas plazas musicales, sólo les quedaba la posibilidad de ocupar la última plaza y la peor dotada económicamente. Es llamativo, de nuevo, el caso de los violines y violas, ya que la plaza a concurso es la número 16. La perspectiva de promocionar hasta un puesto medianamente relevante, se vuelve bastante complicada. Es indiscutible que esta política de promoción interna disminuyó drásticamente la posibilidad de acceso para los músicos de fuera. Si bien, hay que tener en cuenta otros factores, ya que los instrumentistas de la Real Capilla no se ceñían a las funciones religiosas. El desarrollo de la música camerística impulsado por Carlos IV abrió otros escenarios de proyección profesional, como veremos enseguida.

### 3.3.1. *Músicos supernumerarios*

Los músicos supernumerarios son contratados para servir en la Real Capilla sin ocupar plaza fija. Esta figura de contratación se utiliza, principalmente, con dos finalidades: por una parte, incorporar a la plantilla a un determinado músico sin esperar a que se produjera una vacante –vía principal usada por Carlos IV–; por otra, es un medio para poder renovar la plantilla, pues los titulares por lo general se mantenían en el puesto hasta su fallecimiento, por lo que varios solían estar enfermos o ausentes. En este contexto, el nombramiento de músicos supernumerarios es una manera de alterar la planta de la Real Capilla, que en principio se había mantenido estable desde la

<sup>305</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114.

reforma de 1756. Esta reforma perseguía precisamente una racionalización de las plazas, fijando el número de integrantes de la institución y la dotación de las mismas.

En cuanto al nombramiento de músicos supernumerarios, durante el reinado de Carlos III solamente hubo uno en la capilla, el violinista Domingo Rodil. El uso de esta figura es radicalmente distinto en el reinado de Carlos IV, quien nombró nada menos que quince músicos supernumerarios:

*Nombramientos de instrumentistas supernumerarios en la Real Capilla 1789-1808*<sup>306</sup>

FECHA	NOMBRE	INSTRUMENTO	MÉRITOS/PROCEDENCIA	CONDICIONES	PLAZA TITULAR
VIII-1793	Juan Colbran	Violín/Clarín	Reales Guardias de Corps	7.000 rs; sin opción a la vacante	1794-Real Capilla
IX-1793	José Trota	Trompa	Reales Caballerizas	300 ducados, retención de la plaza de las Caballerizas. Desde 1797 8.000 rs	1797-Real Cámara 1804-Real Capilla
I-1794	Pablo Font	Contrabajo	Músico infante don Luis	Sueldo última plaza, 7.000 rs	1797
VI-1794	Manuel García	Oboe/flauta	Reales Guardias/Real Cámara	Sin sueldo; sin opción a la vacante, retención de su plaza 08.1794 opción a la vacante 06.1796 la mitad del sueldo de la última plaza, 4.000 rs	XII-1796
XI-1794	Francisco Vaccari	Violín	Músico honorario del príncipe de Parma	7.000 rs; opción a la vacante	1795
VI-1796	Pedro Anselmo Marchal	Organista	Real Cámara	Sin sueldo; opción a la vacante VI-1797 sueldo de 10.000 rs	1801
VII-1796	Alejandro Boucher	Violín	Real Cámara	7.000 rs	1798
VIII-1796	José Álvarez	Oboe/flauta	Orquesta de teatro	Sin sueldo; sin opción 15.12.1803 medio sueldo de la última plaza, 4.000 rs	1814
II-1798	Cristóbal Andreozzi	Violín	Teatro/Orquesta de ópera de los Reales Sitios	Sin sueldo; sin opción	1817
IV-1801	Ambrosio López	Organista	Hijo de Félix Máximo, también organista	Sin sueldo; sin opción a la vacante (en 1808 tiene opción)	1814
30-V-1804	Francisco Isabela	Trompa/Clarín	Reales Guardias de Corps	6.000 rs; opción a la vacante	No llegó a ser titular, falleció en VI-1804
30-V-1804	Esteban Pataroti	Trompa/Clarín	Reales Guardias de Corps	6.000 rs; opción a la vacante	V-1805
V-1805	Juan Pataroti	Trompa/Clarín	Reales Guardias de Corps; Haber hecho oposiciones; servir al rey; haber superado un examen	6.000 rs; opción a la vacante	1810
VII-1805	Francisco Javier Pareja	Violonchelo	Capilla de las Descalzas	Sin sueldo; con opción a la vacante	XI-1805
VI-1806	Joaquín Guerra	Contrabajo	Capilla de la Encarnación Asistir a las funciones	Sin sueldo; con opción a la vacante 1815, la mitad del sueldo del 3 <sup>er</sup> bajonista	Entre 1815 y 1822
VI-1808	Antonio Belbén	Organista	?	Opción a la primera vacante después de López	1814

Las características de estos puestos, como puede apreciarse en la tabla, se adapta a las circunstancias de cada nombramiento y cada músico. Lo más común es que se concediese la opción a ocupar la primera vacante que se produjera, y aunque no se reconociera esta preferencia de manera expresa, todos los supernumerarios ocuparon plaza de titular antes o después. En el caso de Ambrosio López, la plaza de supernumerario fue solicitada por su padre para que le ayudara en su trabajo como

<sup>306</sup> Los nombramientos constan en AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3 y en los expedientes personales de cada músico. Se pueden encontrar más datos en las respectivas biografías.

organista en la Real Capilla, tras el nombramiento de Marchal en la plaza 4ª, ya que Marchal estaba dispensado de la asistencia a la capilla por ser músico de la Real Cámara. Estuvo varios años de supernumerario hasta que consiguió plaza en 1814, ya en el reinado de Fernando VII<sup>307</sup>. En el caso de Andreozzi, desconocemos la razón de que no pasara a ocupar plaza fija hasta 1817<sup>308</sup>. Es probable que el estar ocupando algunos puestos importantes fuera de la Corte (sobre todo en el teatro), el que se dotaran las plazas de viola por oposición y él no se presentase, pudiera ser la causa de que no le dieran el puesto.

La designación de las plazas supernumerarias no estaba sometida a ningún tipo de regulación. En general eran nombramientos directos, si bien en algunas ocasiones se llevaron a cabo exámenes para músicos que se presentaron por iniciativa propia, como es el caso de Juan Guillermo Maus. En junio de 1798 Maus solicitó una plaza supernumeraria de fagot con opción a la primera vacante. Para valorar la candidatura fue examinado por los músicos de cámara Gaspar Barli y Joaquín Garisuain:

Exmo. Sr. en virtud de la orden que V. Emª se ha servido comunicarme en que me mandaba examinar a Juan Guillermo Maus, profesor de fagot del Real Cuerpo de Guardias Españolas he precedido a su examen asociado con los músicos de la Real Cámara Gaspar Barli y Joaquín Garisuain (que abajo firman) en el cual el expresado sr. Maus ha dado pruebas de suficiente destreza e instrucción, tanto en lo perteneciente a la inteligencia de la música, cuando por lo respectivo al buen todo de instrumento, afinación, habilidad, expresión y demás circunstancias que constituyen un hábil instrumentista... (Aranjuez, 8-VI-1798)<sup>309</sup>.

A pesar de lo positivo del dictamen, y de estar Maus ya vinculado a la Corte, no fue nombrado para la plaza<sup>310</sup>.

José Álvarez, discípulo del oboísta de la capilla y cámara Gaspar Barli, también fue examinado en julio de 1796 tras solicitar una plaza de supernumerario:

Dn. Antonio Ugena, Dn Joaquín Isnar y Dn Joaquín Garisuain, hemos oído y examinado privadamente a José Álvarez, que solicita plaza de supernumerario de oboe de la Real Capilla, y por lo que ha manifestado en varias piezas que ha tocado suyas, y en lo que se le ha puesto de capilla para ejecutarlo de repente, nos parece que tanto en el tono de este instrumento, afinación, agilidad y destreza en la música, tiene las circunstancias necesarias para el desempeño de la Real Capilla; y atendidas estas con relación a su corta edad, puede ser (si no abandona el estudio) uno de los profesores de mayor mérito en dicho instrumento... (Madrid, 12-VII-1796)<sup>311</sup>.

José Álvarez sí fue aceptado y una vez nombrado, solicitó un sueldo. No lo consiguió hasta 1803, cuando le asignaron la mitad del de la última plaza, 4.000 reales. En la petición expone como uno de sus méritos que participa en ocasiones en las academias de la cámara del rey.

Esteban Pataroti, músico clarín de las Reales Guardias de Corps, realizó también varias peticiones para ser nombrado supernumerario de la Real Capilla, antes de ser

<sup>307</sup> AGP, Personal, Cª 553/36.

<sup>308</sup> AGP, Personal, Cª 90/25.

<sup>309</sup> AGP, Real Capilla, Cª 124.

<sup>310</sup> Juan Guillermo Maus, además de instrumentista, fue comerciante de música y proveedor de música de Carlos IV. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 164.

<sup>311</sup> AGP, Personal, Cª 76/14.

sometido a examen. Para la prueba no parece que se hiciera una convocatoria pública, aunque se presentaron tres candidatos: además de Pataroti, Antonio Castronovo y Juan de Dios Barreda. El criterio de los examinadores (Ugena, Lidón, Marsala, Pedro Garisuain y Félix Ramos) es que ninguno merece la plaza, aunque finalmente sitúan a Pataroti en primer lugar. Fue nombrado en la plaza de supernumerario en mayo de 1804, con 6.000 reales de sueldo y opción a la vacante después de Isabela, otro supernumerario. En marzo de 1805, tras el fallecimiento de Castronovo, pasó a ocupar la última plaza de número. Su plaza de supernumerario la pidió Juan Pataroti (seguramente familiar suyo, aunque no sabemos cuál era el grado de relación), clarín de la compañía de Reales Guardias de Corps. Ante la petición, el patriarca determina que debe ser, “como todos los músicos”, examinado para darle la plaza. Curiosamente Juan Pataroti no fue examinado por músicos de la capilla sino que fueron los músicos de la cámara José Trota, Francisco Brunetti, Gaspar Barli, Joaquín Garisuain y Francisco Federici, los que formaron el jurado para el examen que se celebró en Aranjuez el 26 de abril de 1805. Su dictamen afirma que “tiene circunstancias necesarias para cumplir obligaciones en ambos instrumentos en la Real Capilla”<sup>312</sup>. Esta injerencia de la cámara en la selección de músicos para la capilla prueba la superioridad que llega a alcanzar esta dependencia de palacio, a la que subordina algunas de las funciones que hasta entonces eran propias del personal de esta institución. Seguramente Juan Pataroti fue llamado a tocar en la cámara y, tras obtener el visto bueno como instrumentista, presionó para su nombramiento en la capilla. Así, le otorgan la plaza de supernumerario en las mismas condiciones que su antecesor: 6.000 reales de sueldo, opción a la vacante, y la obligación de tocar trompa o clarín, según lo considerase el maestro, de la Real Capilla.

Las modificaciones en el sistema de acceso de músicos en la capilla están íntimamente relacionadas con el desarrollo de la música de cámara. Si, como veremos, cuando Carlos IV era todavía príncipe los efectivos de las academias celebradas en su cuarto procedían prácticamente en su totalidad de la orquesta de la Real Capilla, una vez que accedió al trono comienza a conceder plazas de la capilla a los músicos vinculados a la actividad musical a su Real Cámara. Los nombramientos directos en las plazas en la capilla recaen todas justamente en los músicos de la cámara, ya sean como supernumerarios, ya asignados directamente a las vacantes.

### *3.3.2. Dotación de plazas vacantes sin oposición*

La concesión directa de plazas a músicos de la cámara fue habitual en la gestión de Carlos IV, incluyendo en esta política a los músicos supernumerarios que pasan automáticamente a ocupar las vacantes. Es una tendencia de contratación que se va afianzando, de tal forma que en los primeros años del reinado los nombramientos se hacen conservando, en parte, las formas. Sin embargo, según pasan los años, el rey llega a otorgar directamente las vacantes, incluidos todos los derechos inherentes a ellas, cuando quiere premiar a un músico de la cámara. Sucedió finalmente que obtener un puesto en la capilla fue considerado un derecho de todos los músicos de cámara que no tenían plaza en ella previamente. Esto produjo al mismo tiempo la necesidad de dotar más plazas de las estipuladas en el reglamento, dado que una parte sustancial de los instrumentistas estaban destinados prácticamente en exclusiva al servicio personal del

---

<sup>312</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 796/15.

rey, por lo que la asistencia de los titulares de las plazas de la Real Capilla en las funciones religiosas era bastante reducido.

En los diversos informes sobre las designaciones de estos músicos se puede apreciar claramente cómo la pertenencia a la cámara pasa a ser el argumento primordial en la dotación de plazas de la capilla. Así se señala cuando Manuel García, oboe y flauta, fue nombrado músico supernumerario en la capilla en junio de 1794: “constando a S. M. tanto su habilidad como su honradez por haber concurrido varias veces a las academias se dignó agregarle de oboe supernumerario a la Real Capilla”<sup>313</sup>. Esta plaza se hacía necesaria al estar Espinosa sirviendo en la cámara<sup>314</sup>. Las condiciones para García fueron en principio, sin opción a la vacante y sin sueldo, aunque le permitían mantener la plaza en las Reales Guardias Españolas. Sin embargo, un mes después del nombramiento, en julio de 1794, solicitó un sueldo; no le fijaron ninguno pero sí la opción a la primera vacante. Más adelante, en agosto de 1796, logró cobrar la mitad del salario de la última plaza, añadiendo por tanto 4.000 reales a lo que percibía como clarín en las Reales Guardias de Corps. Meses después, en diciembre del mismo año y tras fallecer Francisco Mestres, entró en la última plaza de la planta de la capilla. La trayectoria de Manuel García es un buen ejemplo de la conducta habitual en estos años, que supone de forma progresiva la mejora de las condiciones y el afianzamiento en el puesto como recompensa a su participación en las academias del rey.

También José Trota, en septiembre de 1793, entró como músico agregado de la Real Capilla, es decir, supernumerario, con 300 ducados de sueldo (3.300 reales)<sup>315</sup>. Mantuvo la plaza de trompa en las Reales Caballerizas y en junio de 1797 fue nombrado músico de la Real Cámara de Carlos IV<sup>316</sup>. Accedió a una plaza en propiedad en la Real Capilla en 1804, cuando quedó vacante tras el fallecimiento de Estanislao López<sup>317</sup>.

Marsala recibió la designación a una vacante de titular en septiembre de 1789. No se celebraron oposiciones, sino que la plaza se otorga valorando diversos méritos: los años de servicio en las Reales Guardias de Corps, la participación en las academias y haber concursado a dos plazas de la Real Capilla:

... Por muerte de Dn Phelipe Crespo, se halla vacante una plaza de clarín de la Real Capilla, y teniendo presentes los dilatados servicios que Dn Ignacio Marsala, trompa de la compañía italiana de Reales Guardias de Corps, tiene hechos en 35 años de servicio, como igualmente en las Academias que se han ejecutado en Aranjuez, en el cuarto de V.M. y dos oposiciones de trompa que ha hecho en la Real Capilla, llevando en ambas buen lugar en la consulta, me ha parecido ser estos méritos suficientes para proponerle... para la mencionada plaza vacante de clarín de la Real Capilla, dispensándole la oposición acostumbrada... (Palacio, 29-XII-1789)<sup>318</sup>.

Barli, fagot de la capilla, pasó en diciembre de 1790 a una plaza de oboe y flauta sin oposición, siendo también músico permanente de la cámara<sup>319</sup>. Para la plaza de fagot

<sup>313</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 416/9.

<sup>314</sup> G. Labrador: “Música, poder e institución...”, p. 250.

<sup>315</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 3; Real Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114.

<sup>316</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15, cit. T. Cascudo: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artigrama*, 12, Zaragoza, 1996-97, pp. 79-98.

<sup>317</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114.

<sup>318</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>319</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.



que deja libre Barli se nombra a Pedro Garisuain<sup>320</sup>, “por constarle tiene en este instrumento la instrucción y práctica necesarias para el desempeño de sus plazas”<sup>321</sup>. Desde 1797, al menos, trabajaba para la cámara del rey en sustitución de Mateo Soler, que se encontraba enfermo.

Juan Colbran ingresó en 1793 en la cuerda de violines como supernumerario, con opción a la vacante y el sueldo de la última plaza de violín, 7.000 reales<sup>322</sup>. Aunque no consta ninguna aclaración en el nombramiento, V. Pérez afirma que entró en la capilla “por la puerta de favor, porque lo quiso la reina”<sup>323</sup>, de lo que se deduce que participaría en la actividad musical en el entorno de los monarcas; extremo que confirma la adquisición a cargo de la contabilidad de la Real Cámara de un instrumento para él en 1796. Colbran accedió a una plaza titular en 1794; en sustitución de Colbran, se nombra supernumerario a Francisco Vaccari, “músico honorario del Príncipe de Parma”<sup>324</sup>, y que pasó sin oposición a la última plaza de viola, en 1795, cuando ya formaban, junto a los violines, una misma clase. En julio de 1796 el rey nombró a Alexandre Boucher “músico de cámara con 12.000 reales de sueldo y al mismo tiempo le ha concedido plaza supernumeraria de violín en la Real Capilla con el sueldo correspondiente a la última de número”<sup>325</sup>. Entró en una plaza de número en 1798 tras el fallecimiento de Cayetano Brunetti. La plaza de supernumerario que dejaba Boucher la pidió Cristóbal Andreozzi, que la obtiene, pero sin sueldo ni opción a la vacante<sup>326</sup>. Desde este nombramiento, las plazas de violines se vuelven a dotar por oposición.

Entre los violonchelos, en julio de 1805 fue nombrado músico supernumerario Francisco Javier Pareja, músico de las Descalzas Reales, con opción a la primera vacante y sin sueldo, pero con la obligación de servirla de manera efectiva<sup>327</sup>. Es probable que al estar Francisco Brunetti destinado en la cámara y Samaranch imposibilitado para la asistencia a la capilla, pues murió en noviembre, fue imprescindible reforzar la cuerda, de ahí la indicación de que Pareja fue contratado para servir la plaza de manera efectiva y no como en otros nombramientos, con el carácter “honorífico” de las designaciones de músicos que tenían como destino principal la Real Cámara.

En 1793, al jubilarse el contrabajo Ignacio Pérez, se adjudicó la plaza vacante a José Julián, sin oposición:

El cardenal Patriarca. Señor. Por la jubilación que S. M. se ha dignado conceder a Dn Ignacio Pérez, primer contrabajo de la Real Capilla, resulta vacante la última plaza de este instrumento, mediante estar declarado el ascenso a los demás según su antigüedad y considerando que la real intención de V. M. es premiar a los sujetos que tienen la honra de servirle, y que concurriendo en ellos las circunstancias que se requieren son más acreedores a sus reales piedades, propone a V. M. para la referida última plaza de contrabajo de la Real Capilla a Dn Josef Julián, músico de las Reales Guardias Valonas, que tiene diez y siete año de servicio, sobre cuarenta y siete de su padre Dn Andrés y veinte y siete de su hermano mayor Dn Manuel, en el propio cuarto, y el mérito de haber servido a V. M. en las reales parejas de

---

<sup>320</sup> G. Labrador: “Música, poder e institución... p. 249.

<sup>321</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>322</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114.

<sup>323</sup> BN, M 762.

<sup>324</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> *Ibid.*; Registros, tomo 114.

Aranjuez, y haber hecho una rigurosa oposición de contrabajo en la Real Capilla, en que consiguió un buen lugar; por cuyos méritos le considera muy acreedor a que V. M. se digne concederle esta gracia, dispensándole en atención a ellos, y a su notoria habilidad, la oposición prevenida en las constituciones de dicha Real Capilla. V. M. resolverá lo que más fuere de su superior agrado (San Lorenzo, 21-XII-1793)<sup>328</sup>.

El patriarca, como vemos, ha asumido la intención del monarca de conceder las plazas de la capilla para los músicos que le sirven en las academias de la cámara, dispensándoles de realizar oposiciones, y como tal propone a los sujetos correspondientes.

En 1794 Pablo Font fue nombrado contrabajo supernumerario con el sueldo de la última plaza. Font había servido al infante don Luis. Entró en una plaza de número en 1797, tras la muerte de José Julián. En julio de 1806 se otorgó la de supernumerario a Joaquín Guerra, sin sueldo pero con opción a la vacante<sup>329</sup>. Guerra alegó en la solicitud que llevaba años de asistencia con su instrumento “a la Real Capilla en las grandes funciones, y en todas las Semanas Santas a Aranjuez con menoscabo de sus haberes: los que gozaba, su habilidad particular y su buena conducta”<sup>330</sup>. Parece que era necesario también, como ocurrió con los violonchelos, reforzar el número de contrabajos, teniendo en cuenta que se había suprimido una plaza en 1766.

Pedro Anselmo Marchal, al igual que Boucher, fue nombrado organista supernumerario de la Real Capilla, con opción a la primera vacante, al mismo tiempo que era nombrado músico de la cámara del rey<sup>331</sup>. Este nombramiento motivó serios inconvenientes entre los organistas, ya que su trabajo diario en las ceremonias se distribuía entre los dos primeros y los dos últimos. Marchal, como músico destinado a la Real Cámara, se encontraba liberado del servicio en la capilla, por lo que cuando en 1801 entró a ocupar una de número, los organistas se quejaron de que este nombramiento les obligaba a aumentar su dedicación y reorganizar el trabajo<sup>332</sup>. Por ello, se contrató a Ambrosio López, hijo de Félix Máximo (organista titular), como supernumerario, sin sueldo y sin opción a la vacante.

Sin embargo, no se abandona el sistema de oposición para dotar las vacantes, si bien se reserva únicamente para plazas en las que no hay un candidato elegido por el rey. Es significativo que una vez consolidado el grupo instrumental de la Real Cámara se retoma la celebración de exámenes de oposición para dotar las plazas de violines. En el caso de instrumentos que no tenían cabida en la música instrumental de la cámara, no se produjeron estas injerencias y el sistema de selección siguió funcionando de manera similar al reinado anterior. Así, por ejemplo, todas las plazas de bajón se dotaron por oposición<sup>333</sup>.

Las cifras muestran de forma patente el cambio de tendencia en el procedimiento para seleccionar a los músicos: si Carlos III dotó las 36 plazas vacantes habidas durante

<sup>328</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>329</sup> *Ibid.*; Registros, tomo 114.

<sup>330</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 2692/37.

<sup>331</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114.

<sup>332</sup> G. Labrador: “Música, poder e institución...”, p. 254-55.

<sup>333</sup> Ver en el apéndice II que recoge la planta de la Real Capilla, donde se detalla el modo de designar a los integrantes de esta cuerda.

su reinado por oposición, Carlos IV modifica esta práctica: de las 28 plazas de planta que se dotan en su reinado, 14 son nombramientos directos y 14 son por oposición.

Como conclusión general en cuanto a la selección de músicos a lo largo de estos dos reinados, podemos decir que la contratación de instrumentistas en la Real Capilla se lleva a cabo con dos objetivos difíciles de conjugar: atraer a los mejores músicos para servir en la institución real y, al mismo tiempo, fomentar la promoción de los que trabajan en el ámbito cortesano: músicos formados en el colegio, los que ocupan plaza en otras capillas reales y en los cuerpos militares, los supernumerarios, los que intervienen en las academias y quienes son contratados en ocasiones para completar la orquesta. La necesidad de fortalecer la relación con estos criados y promocionarles va estrechando la posibilidad de atraer a músicos no integrados en estos círculos.

El sistema de selección de instrumentistas mediante exigentes oposiciones tras convocatoria pública practicado durante el reinado de Carlos III, proporciona a la orquesta de la Real Capilla algunos de los músicos más sobresalientes de su época. La asistencia a las funciones de la cámara de los intérpretes mejor cualificados dio lugar al establecimiento de un grupo orquestal estable de gran nivel en el entorno más cercano al monarca, consolidado tras el ascenso al trono de Carlos IV. Este grupo instrumental fue el de mayor relevancia en la música de Corte, desplazando al formado por los músicos de la capilla. De hecho, la Real Capilla tuvo que prescindir en gran parte de sus actuaciones, no nominalmente, pero sí en la práctica diaria, de los mejores instrumentistas. El patronazgo musical desarrollado por Carlos IV se dirige fundamentalmente a la música instrumental de cámara, y su interés, por lo tanto, se centra en la incorporación de los mejores instrumentistas para este espacio. La capilla pasa durante estos años a estar subordinada a la cámara.

#### *4. Procedencia de los músicos instrumentistas de la Real Capilla*<sup>334</sup>

La procedencia de los músicos seleccionados para la Real Capilla es relevante en dos aspectos, en cuanto al origen geográfico de los músicos y en relación a su carrera profesional previa. Este segundo aspecto está ligado a los criterios de selección de músicos que se han tratado en el apartado precedente. Como se ha podido comprobar, era especialmente valorada la procedencia profesional de determinados centros vinculados a la Corte. Además, conocer las carreras profesionales de los instrumentistas ayuda a situar ciertas constantes en las trayectorias profesionales de los músicos de la capilla y a apreciar cómo algunos de estos rasgos se van transformando.

##### *4.1. Procedencia geográfica*

Respecto a la procedencia geográfica, es necesario revisar, a partir de una documentación exhaustiva, una idea presente en la historiografía tradicional que define al siglo XVIII como una época de “dominación italiana” o “invasión italiana” en la música española en general, y en el ámbito de la Corte en particular<sup>335</sup>.

---

<sup>334</sup> En el apéndice II. 3. se incluye una tabla completa con la procedencia geográfica y profesional de los músicos instrumentistas y los maestros y vicemaestro de la Real Capilla desde 1756 hasta 1808.

<sup>335</sup> Acerca de esta concepción de la historiografía musical, J. J. Carreras: “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, 8, 1, 2001, pp. 121-169.

A pesar de que ya se ha demostrado que los músicos italianos y la influencia de su música llegaron a la Corte durante el reinado de Carlos II<sup>336</sup>, la incorporación de profesionales italianos tuvo lugar sobre todo durante el reinado de Felipe V<sup>337</sup>. A la llegada del nuevo rey, procedente de Francia, se percibe en principio una fuerte influencia francesa. Después, tras su matrimonio con Isabel de Farnesio, de origen parmesano, acuden numerosos músicos italianos que coparon los principales puestos de la Corte. Entre ellos se encuentran los conocidos Farinelli, Falconi, Scarlatti, Corselli, Mele, Corradini, Conforto, Geminiani y Porretti, entre otros muchos. La mayor parte de ellos protagonizan la actividad musical operística de la primera mitad del siglo XVIII, y algunos permanecen ligados a la Casa Real hasta muchos años después, trabajando también para Carlos III y Carlos IV.

En el reinado de Fernando VI se mantuvo esta tendencia de contratación de músicos italianos, pero en menor medida<sup>338</sup>. Si analizamos la composición de la planta de instrumentistas de la Real Capilla en 1756, poco antes de fallecer el monarca, podemos ver la procedencia de los integrantes: de 39 plazas de instrumentistas, 11 eran italianos y 27 españoles. De los italianos, todos eran ejecutantes de cuerda, 9 violinistas, 1 violonchelista y 1 contrabajo.

Durante el reinado de Carlos III disminuye esta tendencia, puesto que de los 35 músicos que se incorporan a la orquesta de la capilla, solamente cinco eran extranjeros y se integran en diferentes instrumentos: Gaspar Barli, entró como fagot; Miguel Schenberger<sup>339</sup>, como clarín; Angel Castronovo, originario de Sicilia, como trompa; Bonifacio Zlotek, de Varsovia, como violín; y Cayetano Brunetti, natural de la localidad italiana de Fano, también como violín.

Con Carlos IV aumentó la contratación de extranjeros pero no de manera significativa: de 38 nuevos intérpretes, 9 son extranjeros, de ellos 6 italianos. También se integran sobre todo en las plazas de cuerda y en las de viento.

*Procedencia geográfica de los instrumentistas de la Real Capilla\**

ORIGEN	1756	Carlos III	Carlos IV
Españoles	27 (69.2%)	30 (85.7%)	29 (76.3%)
Extranjeros (italianos)	12 (11)	4	9 (6)
Desconocido	--	1	--
TOTAL	39	35	38

\*Nota: incluyo como españoles los nacidos en España de padres extranjeros.

La lectura de esta tabla no confirma la visión general de que los italianos dominan la música de Corte, al menos no en las plazas de instrumentistas en la Real Capilla durante la segunda mitad del siglo XVIII. La tendencia con Carlos III es además a disminuir bastante y, si bien aumenta con Carlos IV, no lo hace de manera significativa como para hablar de un cambio de tendencia ni, mucho menos, de una contratación

<sup>336</sup> P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción...*

<sup>337</sup> B. Lolo: *La música en la Real Capilla...* y, sobre todo, N. Morales: *L'artiste de cour...*

<sup>338</sup> Sobre la existencia de músicos no hispanos en la Real Capilla ver B. Kenyon de Pascual: "Instrumentos e instrumentistas..."

<sup>339</sup> Desconozco su lugar de procedencia pero el apellido no parece español, al menos de origen.

mayoritariamente italiana. La conclusión es que los intérpretes contratados entre 1759 y 1808 para servir en la capilla son en su mayoría nacidos en España<sup>340</sup>.

Donde se hace sentir la mayor presencia de músicos italianos es en los instrumentos de cuerda, mientras que en los de viento, los que no son españoles o italianos, proceden sobre todo de Centroeuropa<sup>341</sup>.

Sin embargo, es justo destacar que a pesar de que los italianos no son numéricamente mayoritarios, sí continúan ocupando algunos de los puestos principales. Respecto a las plazas de vicemaestro y maestro de la Real Capilla, una vez que muere Corselli en 1778, músico italiano nombrado por Felipe V, los puestos se cubren en este periodo con cuatro músicos españoles: José de Nebra, Antonio Ugena, José Lidón y José Teixidor. Sólo en 1805 es nombrado un músico italiano como vicemaestro, Francisco Federici, que viene del mundo del teatro y trabaja en Portugal, aunque había nacido en Italia. Por lo tanto, aunque en estos puestos clave de la música en la capilla se contrata a un italiano, los dos maestros de capilla nombrados son españoles y formados en la tradición musical de la propia institución, como son Ugena y Lidón.

En la cámara de Carlos IV, un nuevo espacio musical que se constituye en estos años, la figura fundamental, el violinista Cayetano Brunetti, es de origen italiano. Es el compositor oficial de la Real Cámara y su director musical, de quien depende toda la actividad en el entorno del monarca. También el antecesor de Brunetti, Felipe Sabatini, era italiano. Como vimos, el propio Carlos IV había nacido y pasado sus primeros años en Italia, lo cual explica que se sintiera cómodo con un maestro de su misma procedencia.

En cuanto a los italianos que entran a servir en la capilla en estos años, es interesante observar cómo proceden de dos núcleos principalmente, Nápoles y Sicilia y, en menor medida, de Florencia. No es de extrañar dado que Nápoles y Sicilia formaban parte del reino de España y sus monarcas son familiares de los españoles, lo que facilita los contactos. Otro dato de interés es que en casi su totalidad se integran en las plazas de cuerda y, sobre todo, en la de los violines. Los organistas, por el contrario, son siempre españoles, y la mayoría formados en el propio centro. Del mismo modo, todos los intérpretes de bajón son españoles y mayoritariamente procedentes de Castilla. Sólo uno de los oboes procede de Italia, el mencionado Barli, los demás –incluido Manuel Cavaza, de padres italianos–, son españoles nacidos y formados en el país. Lo mismo podemos decir de los intérpretes de fagot, entre todos los españoles Barli es el único italiano, antes de pasar a la plaza de oboe. En la cuerda de clarines y trompas hay varios músicos de origen italiano y uno procedente de Prusia.

Las relaciones familiares frecuentes entre miembros de la sección de música de la Real Capilla propicia la entrada de algunos hijos o sobrinos de los titulares que se habían afincado en España y, por tanto, aunque sus ascendientes sean de origen extranjero, estos músicos, como Pablo Facco o Francisco Brunetti, ya han nacido en España.

---

<sup>340</sup> A pesar de que su tradición formativa provenga de sus padres o se hubieran formado en el extranjero, si nacen en España los consideramos como españoles.

<sup>341</sup> J. E. Berrocal: “‘Y que toque el abue’”. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico españoles del siglo XVIII”, *Artígrama*, 12, 1996-97, pp. 293-312.

Finalmente, hay que considerar la presencia de músicos italianos en España además como parte de un proceso general de emigración de profesionales italianos que se afincan en toda Europa<sup>342</sup>. Asimismo, es necesario trascender el discurso nacionalista de la invasión y estudiar la aportación de estos músicos como parte de la historia musical española.

#### 4.2. Procedencia profesional

La procedencia profesional de los músicos que entran al servicio de la Real Capilla, puede reducirse, principalmente, a los siguientes grupos:

- formados en el Real Colegio de Niños Cantores
- de las capillas reales de las Descalzas y la Encarnación
- de otras capilla religiosas madrileñas
- de capillas fuera de Madrid
- del teatro
- de los cuerpos miliares
- de las familias de la nobleza cortesana, principalmente las Casas de Osuna y de Alba.

En primer lugar hay que señalar los músicos formados en el Colegio de Niños Cantores, institución destinada a proveer de músicos a la institución. Si bien, son principalmente los cantores los que se han formado en este centro, algunos niños al perder la voz se ejercitaron en la práctica instrumental y cuando fue posible se integraron en la Real Capilla. Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV pasaron cinco alumnos: José Lidón, José de Zayas, Juan Sessé, Estanislao López y Antonio Ugena. De ellos, Lidón y Ugena, llegaron a ser maestros de la Real Capilla, lo que refrenda la categoría de este centro en la formación musical.

La normativa de 1749 recoge en su capítulo séptimo la preeminencia de estos colegiales al integrarse en las vacantes de la Real Capilla, como ya se ha mencionado. Cuando los colegiales logran plaza, se pone claramente de manifiesto su preferencia por servir de ejemplo y aliciente para los alumnos que se están formando en él.

A excepción de los colegiales, el resto de músicos aporta una carrera profesional previa bastante consolidada antes de integrarse en la Real Capilla.

Las capillas reales de La Encarnación y las Descalzas, eran una especie de filial de la Real Capilla, y sus miembros especialmente valorados en los proceso de selección de instrumentistas. También eran los músicos que actuaban en la Real Capilla cuando era preciso reforzar las cuerdas instrumentales. Durante el reinado de Carlos III entraron a la planta de la capilla cuatro músicos de estas capillas, y con Carlos IV otros siete. También accedieron a la Real Capilla miembros de otros centros como el Colegio Imperial (Salvador Rexach) o la capilla de San Felipe Neri (Juan Sessé). Fuera de Madrid, llegaron músicos de la catedral de Albarracín (José Moreno Polo), catedral de Segovia (Manuel Sardina), catedral de Astorga (Joao Pedro Almeida) y catedral de Cádiz (Juan Oliver).

---

<sup>342</sup> R. Strohm (ed.): *The Eighteenth-Century diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhuot, Brepols, 2001.

Finalmente, el grupo más amplio de instrumentistas de cuerda durante los reinados de Carlos III y Carlos IV viene del teatro. Suelen compaginar esta actividad con el servicio a las familias de la alta nobleza. La nobleza desarrolló en este mismo periodo un importante mecenazgo musical que incluía la creación de conjuntos instrumentales estables y el patrocinio de numerosas actividades, fundamentalmente academias instrumentales, además de funciones escénicas y religiosas<sup>343</sup>.

Los músicos de viento son un caso muy particular en cuanto a su procedencia, puesto que prácticamente todos ellos, en el momento de presentarse a las oposiciones, poseen plaza en los cuerpos militares (Real Cuerpo de Alabarderos, Reales Guardias de Corps, Reales Guardias de Infantería Española, Reales Guardias Walonas y Reales Caballerizas, principalmente)<sup>344</sup>. Es frecuente además que dominaran la interpretación no sólo de instrumentos viento sino también de cuerda, lo que les facilitaba su inclusión en las distintas actividades, puesto que la presencia de papeles de viento es aún escasa en esta época. Las plazas, además, exigen habitualmente el dominio de instrumentos afines, como el fagot y el bajón, el oboe y la flauta o el clarín y la trompa. Según evoluciona la práctica instrumental estos músicos se van adaptando a los nuevos instrumentos, como en el mencionado caso de los clarines y las trompas. Entre los que nos consta que tocaban además algún instrumento de cuerda se encuentra Francisco Roig, quien se formó en trompa, oboe, flauta, violón y especialmente en el fagot; Pedro Garisuain era intérprete de fagot, oboe y violín; y el propio Manuel Espinosa, que entró en la Real Capilla en una plaza de oboe y flauta, desarrolló su actividad en la cámara como intérprete de clave y templador de estos instrumentos.

El análisis de la procedencia profesional de los músicos permite precisar cuáles eran las vías de acceso a las plazas de la Real Capilla. En relación a las expectativas profesionales de los músicos interesados en acceder a la Real Capilla, queda clara, por tanto, la necesidad de situarse en un determinado círculo profesional cercano a la actividad musical de la Corte como un requisito imprescindible a la hora de entrar al servicio Real. Junto a los mencionados condicionantes profesionales previos, las extensas redes familiares sirven de apoyo a determinados grupos de profesionales y facilitan así su incorporación a la institución musical más ambicionada por los músicos de la época: la Real Capilla.

---

<sup>343</sup> Las dos familias más importantes son la Casa de Alba y la de Osuna. En relación a la presencia de músicos de la Corte en otros espacios de producción musical, uno de los cuales es precisamente el de las familias nobles, ver el capítulo III. Las referencias principales sobre el mecenazgo musical de estas dos casas nobiliarias son, J. Subirá: *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, 1927; J. Ezquerro del Bayo: *La duquesa de Alba y Goya, estudio biográfico, artístico*, Madrid, Aguilar, 1959; G. Truett Hollis: "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr. Dn Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)", *Anuario Musical*, 59, 2004, pp. 151-72; J. Ortega: "El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid", *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 643-697; J. C. Fernández-Cortés: *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. Además conocemos noticias puntuales sobre el patronazgo musical de otras familias nobles, como la duquesa de Villahermosa o el duque de Medinaceli.

<sup>344</sup> Es una tendencia general de todo el siglo y en prácticamente todos los centros musicales, ver J. E. Berrocal Cebrián: "Y que toque el abúe...", M. Díez-Canedo Flores: "La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, 2007, pp. 41-72.

## **CAPÍTULO II**

---

### **LA REAL CÁMARA**





La cámara es el lugar del palacio “donde S.M. da audiencia, y adonde solo tienen entrada los gentiles hombres de cámara, y ayudas de cámara y los embajadores de familia”<sup>1</sup>. La cámara da nombre además al grupo de criados al servicio del rey en este espacio privado, que configura así un departamento perteneciente a la Casa Real formado por los sirvientes más próximos a la persona real, con el que comparten los momentos más cotidianos e íntimos. Tanto los miembros asignados a la cámara como la propia organización de este espacio no están claramente delimitados y se integran, y en ocasiones colisionan, con otros sirvientes y espacios del entorno del monarca, principalmente los de la Casa del Rey<sup>2</sup>.

Además del rey, todos los miembros de la familia real cuentan con un espacio y con un grupo de criados propio, similar al del monarca y costeado por él. Una vez alcanzada la mayoría de edad y, en general, con el establecimiento de una casa propia tras contraer matrimonio, el príncipe y los infantes organizaban su propia cámara denominada, a diferencia de la del rey, “cuarto”, en clara alusión al espacio que determina su límites. Se nombraba para este servicio a un grupo de criados a los que pagaba el titular con la parte correspondiente de la asignación que percibían de la Casa del Rey. Así, mientras permanecían en palacio y sus gastos eran sostenidos por el monarca, el grupo de criados designados para servir al príncipe e infantes en sus respectivos cuartos eran nombrados y pagados por el rey, por lo que dependen de la Casa Real y su titular no dispone de total autonomía.

Los criados de cámara estaban, por las propias características de su servidumbre, obligados a servir a la familia real en todos sus desplazamientos. El rey y su familia distribuían su estancia a lo largo del año en los distintos Sitios Reales, y la permanencia en Madrid era muy breve. Por lo tanto, los criados de la cámara seguían a sus jefes en sus traslados, aspecto importante de cara al servicio de los músicos, como veremos después<sup>3</sup>.

### 1. Estructura y organización

El cargo principal de la servidumbre de la cámara es el sumiller de corps (antes llamado camarero mayor)<sup>4</sup>. Este codiciado empleo era fundamental en palacio, porque el acceso directo al monarca le otorga una importante capacidad de influencia. Al igual que el resto de los oficiales de la Casa Real, este cargo era desempeñado por uno de los miembros de la alta nobleza cortesana. El sumiller de corps entraba en conflicto, según señala Gómez-Centurión, con el mayordomo mayor, jefe de la Casa del Rey. Los límites del poder de uno u otro son difusos, lo que genera fricciones para acotar las

<sup>1</sup> *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, 1980.

<sup>2</sup> Martínez Millán, S. Fernández Conti (eds.): *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre-Tavera, 2005, vol. I, p. 121; un estudio dedicado a la configuración de la cámara hasta Felipe III se encuentra detallado en R. Mayoral López: “La Casa Real de Felipe III (1598-1621): ordenanzas y etiquetas”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 207 ss.

<sup>3</sup> Una fuente de información sustancial para conocer a los músicos que intervienen en las actividades de la cámara provienen precisamente de la necesidad de organizar estos traslados a los Sitios Reales.

<sup>4</sup> Gómez-Centurión ha estudiado esta figura durante el siglo XVIII en “Al cuidado del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, anejo 2, pp. 199-239.

atribuciones de cada uno. La autoridad del sumiller, queda restringida al espacio de la cámara<sup>5</sup>.

Se encuentran a continuación del sumiller, los gentiles hombres y los ayudas de cámara. Después están los criados destinados al cuidado de la salud monarca: los médicos (cirujanos y sangradores) y el personal de la Real Botica. Además cuenta con un grupo destinado a su aseo y cuidado personal, como el peluquero, el barbero, la lavandera, la almidonadora, el zapatero, etc. y los escuderos de a pie, encargados de vigilar las puertas del retrete para que nadie pudiera entrar sin autorización. Se añaden a estos algunos cargos administrativos, como el secretario de la cámara, oficiales, un contador, un veedor y el propio secretario del sumiller. Entre los oficios relacionados con las artes, hay un pintor de cámara. El grupo se completa con puestos auxiliares, como el de alguacil.

Cada monarca tiene potestad para nombrar a otros criados si lo considera necesario, y suelen estar destinados a labores relacionadas con sus aficiones e intereses. Además de los cargos comunes ya mencionados, con frecuencia se encuentran otros sirvientes bajo un epígrafe genérico de “criados extraordinarios”, entre ellos están los músicos. Estos son los que no se circunscriben a ninguna de las clases contempladas previamente en el reglamento.

Carlos III, cuando vino de Nápoles en 1760, traía consigo un grupo de criados que le atendían en la cámara y que continuaron a su servicio una vez nombrado monarca en España. La Real Cámara de Carlos III en 1760 está integrada por los siguientes criados: sumiller de corps, gentiles hombres de cámara, ayudas de cámara, secretaría de cámara, guardarropa, médicos, cirujanos, sangrador, personal de la Real Botica, barbero, lavanderas, almidonadora, escuderos de a pie, zapateros, pintores, personal del juzgado, y un alguacil. Entre los excluidos además de algunos pertenecientes a estas clases mencionadas, hay un arquitecto y los garzones, cuya clase había quedado suprimida<sup>6</sup>. Al llegar Carlos III con un grupo de criados para su servicio, los que trabajaban para el fallecido Fernando VI quedaron a la expectativa de su futuro nombramiento, lo que complicó la organización de la Real Cámara. Según indica Gómez-Centurión, Carlos III nombró sumiller –además de otros cargos– al duque de Losada, desde 1 de octubre de 1759. Cuando Carlos IV asciende al trono, se produce un traspaso de los sirvientes de forma más continuista que con su padre. El último sumiller de Carlos III y el primero de Carlos IV es el duque de Valdecarzana, al que sustituye el duque de Frías y después el de Uceda (que había servido a Carlos príncipe desde 1760, y fue nombrado sumiller de corps cuando se erigió la casa del príncipe en 1765), después el marqués de Villadarias y desde 1798 ocupó este puesto el marqués de Ariza<sup>7</sup>.

### *1.1. El reglamento de la Real Cámara de 1749*

El reglamento que rige el funcionamiento de la cámara durante los reinados de Carlos III y Carlos IV fue redactado en 1749, en el marco de la reforma de las casas

---

<sup>5</sup> Felipe V se enfrentó a este problema, y ante la disyuntiva de quién prevalece, determina que el sumiller le sirve en todo cuando está familiarmente en su cuarto, fuera de él el jefe principal es el mayordomo mayor, C. Gómez-Centurión: “Al cuidado del Rey...”.

<sup>6</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 212.

<sup>7</sup> C. Gómez-Centurión: “Al cuidado del rey...”.

reales emprendida por Ensenada, antes mencionada<sup>8</sup>. Como todos los reglamentos, fija los puestos de los que consta la Real Cámara y la dotación de los mismos<sup>9</sup>:

CARGOS	SUELDOS (REALES DE VELLÓN)
Sumiller de Corps	40.000
6 gestilishombres de cámara	8.000 (c/u)
6 ayudas de cámara	16.000 (c/u)
6 ayudas de cámara	8.000 (c/u)
6 ayudas de cámara	supernumerarios sin sueldo
<u>Secretaría de Cámara</u>	
1 secretario de la cámara	36.000
2 Oficiales de la secretaria	11.000/7.000
1 portero	1.825
1 secretario de la sumillería	6.600
<u>Oficio de Guardarropa</u>	
1 jefe	24.000
2 ayudas	8.800 (c/u)
6 mozos de oficio	4.400 (c/u)
1 mozo de recados	2.200
1 sastre de cámara	4.000
1 oficial de sastre	10.825
<u>Médicos de cámara</u>	
1 médico primario	75.000
1 médico con ausencias	
y enfermedades de	
primario	60.000
4 médicos de cámara	8.800 (c/u)
<u>Cirujanos</u>	
1 primer cirujano	36.000
1 sangrador	18.000
<u>Botica</u>	
1 boticario mayor	30.000
1 primer ayuda	15.000
3 ayudas	8.200 (c/u)
1 primer mozo	6.000
3 mozos	4.400 (c/u)
<u>Barbero de Corps</u>	
1 barbero	15.000
1 ayuda de barbero	10.000
<u>Peluquero</u>	
1 peluquero	10.000
1 ayuda	6.000
<u>Lavanderas</u>	
1 lavandera	8.000
1 almidonadora	6.000
<u>Escuderos de a pie</u>	
6 escuderos	3.300 (c/u)
<u>Zapatero</u>	
1 zapatero	3.300
<u>Juez</u>	
1 juez	1.100
-----	
Total sueldos:	763.350

<sup>8</sup> Según R. Mayoral López, la cámara no tuvo un reglamento propio hasta el reinado de Felipe IV: “La Casa Real de Felipe III...”, p. 212. Señala también L. Robledo (*Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000, p. 187), que durante el reinado de Felipe II la cámara no gozó de una regulación particular.

<sup>9</sup> Existen varias copias de este documento, he consultado: AGP, Administrativa, leg. 939 y Reinados, Carlos III, leg. 210.

A continuación de las plazas, aparece una normativa de 37 artículos, enfocados principalmente a establecer sus integrantes y fijar el gasto que conlleva el departamento correspondiente. Prohíbe, en primer lugar, alterar el número y la dotación de los criados. Recordemos la intención de la reforma elaborada por el marqués de la Ensenada de racionalizar el gasto de los distintos departamentos para lo que establece un grupo fijo de plazas con su respectiva dotación, lo que acompaña de la prohibición expresa de modificarla. Algunos de los artículos del reglamento son similares a los contenidos en las constituciones y el reglamento de la Real Capilla, a partir del objetivo de ordenar su funcionamiento: no dotar plazas supernumerarias, no poder gozar de más que un sueldo (pueden elegir el más alto de los que perciben); en cuanto a los sueldos se regula el pago de la media anata; se regulan asimismo algunos aspectos relacionados con los derechos de los sirvientes como las peticiones de licencias y los castigos en caso de ausencias prolongadas; el derecho a percibir mesillas y carruajes si van a las jornadas; se estipula la asistencia de médicos, cirujanos y sangradores para el grupo de criados, y la adscripción a un fuero propio, uno de los aspectos que sitúan a estos sirvientes entre los grupos más privilegiados de la sociedad: será el juez de la cámara quien resuelva los asuntos de los criados de este departamento. Se extingue la clase de los garzones de cámara (así hemos visto que consta ya en la nómina de criados de Carlos III), y los que quedan fuera de la planta establecida en 1749, estarán a disposición para cuando haya plazas vacantes; por el momento continúan cobrando el mismo sueldo. Esta reestructuración, es similar a la efectuada en la reforma de la planta de la Real Capilla ese mismo año.

### *1.2. La reforma de la Casa Real de 1761*

En 1761, tras el fallecimiento de la reina, Carlos III establece un nuevo reglamento para la Real Casa. Todos los departamentos de la Corte pasan a depender de la Casa del Rey suprimiéndose la casa de la Reina, una vez había quedado viudo el monarca. Este reglamento reúne la servidumbre de la “Real Casa, la del Príncipe, Infantes e infantas en una sola familia”<sup>10</sup>. El jefe de la Casa Real es el mayordomo mayor y los demás oficiales de palacio están sometidos a su autoridad, lo que provocará fricciones.

Entre los sirvientes que comprende este reglamento se encuentran un maestro de danzar, con 18.000 reales de sueldo anual, y un violín de danza, con 5.500 reales anuales. Ambos puestos estaban incluidos en el reglamento de la Casa de la Reina de 1749<sup>11</sup>. Los músicos asignados a la cámara eran por lo general más numerosos de los que constan en este reglamento, si bien se mueven en un estatus indefinido al no tener asiento de criados en la cámara, salvo el referido violín asignado a las lecciones de baile. Normalmente los músicos de la cámara proceden de otros departamentos de la Casa Real, sobre todo, de la Real Capilla. El servicio en la cámara debe entenderse en estos casos como una “comisión de servicios”, en términos modernos<sup>12</sup>.

En cuanto a la estructura general de la Casa Real, las cámaras de los príncipes e infantas están bajo la autoridad de la Casa del Rey. Por ello, suelen producirse roces

---

<sup>10</sup> AGP, Administrativa, leg. 939/59. Ver apéndice documental, nº 2.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Son músicos que temporalmente se les cambia de destino pero conservan sus plazas fijas con todos sus derechos, principalmente en la Real Capilla pero también en otros departamentos, como las Caballerizas o los cuerpos militares.

entre los jefes respectivos, como el que tuvo lugar en 1782, cuando Carlos III, a petición del el duque de Uceda, sumiller de la Real Cámara, ordena “que los criados de príncipes e infantes siendo del rey juren el cargo ante los jefes del rey” y no del sumiller de la casa del príncipe<sup>13</sup>. Esta autoridad de la Casa del Rey sobre las del príncipe e infantes vuelve a quedar de manifiesto cuando en 1783 acuden al rey las viudas de los criados de los infantes don Antonio y don Gabriel para solicitar la pensión de viudedad que les corresponde, y no a los sumilleres de las casas de los infantes<sup>14</sup>.

El reglamento de la Real Cámara estipula que los criados de la familia real que quedaran sin puesto al fallecer su titular pasarían a una especie de reserva, a la espera de poder ser colocados en puestos similares cuando se produjeran vacantes. Esta obligación está incluida en el reglamento de la Real Casa de 1761, y se debería aplicar a todos los criados de la Casa Real, si bien no siempre se llevó a cabo<sup>15</sup>. El caso de los músicos es particular en este sentido, puesto que son criados ligados al gusto de los titulares de los espacios a los que están destinados, ya sean monarcas, príncipes o infantes. En las clases ordinarias, sí eran integrados al servicio en cuanto había opciones para ello. Hay que tener en cuenta que mantener toda la familia de criados que se iban incorporando al servicio de la familia real, que crecía de continuo, suponía un gasto enorme, y por esto se dictan normas claras en el sentido de aprovechar para las vacantes a todos los empleados que ya cobran de la Casa Real<sup>16</sup>.

Cuando se reforman los integrantes de la Real Cámara entre un reinado y otro, los que no están incluidos en el servicio del nuevo monarca continúan percibiendo todos los sueldos y otros derechos como criados “exclusos de planta”, como ocurre cuando se reforma la plantilla en otros departamentos. En el momento en que se produce una vacante que el criado puede cubrir, se le llama al servicio activo. Recordemos, por ejemplo, en lo concerniente a la música, el caso de Antonio Literes, organista que quedó fuera de la planta en 1749 al suprimirse una plaza de organista y se incorporó al producirse la primera vacante<sup>17</sup>. De todos modos, este proceder no era muy frecuente, ya que todos los oficiales preferían elegir a sus propios criados ya que su poder emana en gran parte de la capacidad de potenciar sus propias redes de influencia en el entorno del palacio.

Los criados de la cámara (al igual que todos los que pasan a formar parte de la servidumbre real) debían hacer un juramento de fidelidad después de su nombramiento y antes de pasar al servicio efectivo de su plaza. En el caso de la cámara, el juramento se realizaba ante el jefe de la Real Cámara, el sumiller corps, y consistía en la siguiente fórmula contenida en el nombramiento de Nicolás Conforto:

<sup>13</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 210.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 939/59.

<sup>16</sup> A pesar de las continuadas medidas para frenar el gasto de la Casa Real que se producen a lo largo de todo el siglo XVIII, éste no hizo sino aumentar de manera imparable, lo que llevó a la bancarota de la economía de la Casa Real, como explica J. Jurando Sánchez: *La financiación de la Casa Real, 1561-1808*, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

<sup>17</sup> No siempre volvían al servicio activo. Si quedan fuera al desaparecer su instrumento, como ocurre por ejemplo con el arpa; el titular de la plaza, que era Francisco León, quedó fuera de la planta percibiendo su antiguo sueldo hasta el momento de su fallecimiento.

Dn Nicolás Conforto

P. Juráis de servir bien y fielmente el rey nuestro señor en destino de maestro de música a que se os destinó en real orden de 29 de enero de 1767... con el que su majestad os ha hecho merced, procurando en todo su provecho, y apartando su daño, y que si supiereis otra cosa en contrario, me daréis cuenta o a persona que lo pueda remediar

R. Sí juro.

Si así lo hiciéreis, Dios os ayude, y si no, os lo demande.

R. Amén.

Así lo ha practicado en este día en manos del Exmo. Sor. marqués de Valdecarzana sumiller de Corps de S.M. y en mi presencia por ausencia del Sr. greffier general sin espada y sin sombrero de que certifico en el real sitio de San Ildefonso a doce de septiembre de 1788

Prevención:

Si ha efectuado este juramento en cumplimiento de la real orden de 4 de dicho mes de septiembre para que pueda usar el uniforme que S.M. le ha concedido. Matheo de Ocaranza<sup>18</sup>.

Como se desprende de las líneas precedentes, los criados de la cámara disfrutaban del uso de uniforme. Si el uso del uniforme era de gran importancia en una sociedad jerarquizada en la que el sirviente identificaba su estatus con el del personaje al que servía, llevar un uniforme de servidor directo del rey confería un enorme prestigio. En el caso de la cámara, el vestir con el uniforme es especialmente relevante puesto que estos criados deben acceder a un espacio restringido, al que se llega tras pasar varios controles<sup>19</sup>.

### *1.3. Puestos musicales en la Real Cámara. Antecedentes*

Como hemos podido comprobar, en la normativa que rige esta sección no aparecen músicos y solamente el reglamento de 1761 recoge la existencia de un violín adscrito a las lecciones de baile. Queda entonces a elección del titular de la cámara el nombrar músicos u otros dependientes que no están contemplados en el reglamento.

A pesar de la limitada presencia de los músicos en el reglamento, esta dependencia acoge una parte fundamental de la música en la Corte. Todos los monarcas y su familia, en mayor o menor medida, han promovido la música como parte de su formación y en casi todos los casos era una parte significativa de sus aficiones. Además del maestro de música, otros músicos acudían habitualmente a esta dependencia, la mayor parte de ellos procedentes de la Real Capilla. En los reinados anteriores de Felipe V y Fernando VI existía una agrupación estable para estas actividades. Si la composición del conjunto de músicos que servía en la cámara de Felipe V ha sido analizada por N. Morales, de los músicos que trabajaban en la cámara de Fernando VI aún no tenemos un estudio detallado. Contamos, no obstante, con algunas noticias acerca de algunos músicos que fueron designados para servir en la cámara de los reyes. La composición musical de la cámara de Fernando VI es difícil de examinar puesto que el entramado musical de su reinado, dominado por las funciones de la ópera de Corte, es bastante complejo y no hay estudios sobre la articulación de la música a nivel institucional. A pesar de que la música escénica junto a la figura de Scarlatti son temas que han interesado a los investigadores, no se ha realizado un acercamiento desde el punto de vista institucional, que permita conocer la organización de la actividad de este reinado desde esta

---

<sup>18</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 248/36.

<sup>19</sup> Sobre el uso del uniforme, ver capítulo III.

perspectiva. Algunos músicos que estuvieron adscritos a la cámara de Fernando VI, nombrados en distintos periodos y con diversos sueldos y condiciones, fueron: Francisco Corselli y Nicolás Conforto (compositores); Tomás Garrofalini, Antonio Montañana, Isabel Utini, Ana Peruzi, Vicente Mantel, Mariano Bufalini y Santa Marquesini (cantantes), Pablo Faco, Antonio Marquesini, Cosme Pereli, Gabriel Terri, Domingo Ciani, Mauro Alay (violines) y Domingo Porretti (violón)<sup>20</sup>.

La práctica musical que tiene lugar en la cámara forma parte de las actividades privadas o semiprivadas del monarca. Carente de la función representativa del ceremonial en el que se inserta la música en otros espacios —como son las funciones de la Real Capilla o la música militar, sometidas a una estricta reglamentación—, la cámara permite desarrollar una música más libre, con un carácter principalmente de entretenimiento. Esto no significa que la música de la cámara no tuviera una cierta dimensión pública, puesto que todo lo que rodea al monarca la tiene, como máxima autoridad política y religiosa. De Carlos III sabemos que no se interesó por la música y por tanto no la fomentó en su ámbito privado. Carlos IV, por el contrario, sintió por ella una enorme afición, como se ha señalado.

Hasta el momento es poco lo que se ha estudiado sobre el gusto y los intereses artísticos de Carlos IV, ya que la historiografía de este reinado se ha centrado sobre todo en los aspectos políticos, en los que la propia figura del rey no sale muy bien parada y apenas ha habido interés en estudiar otras facetas de su biografía<sup>21</sup>. No obstante, recientemente se ha realizado un acercamiento a la figura de Carlos IV y su relación con las artes, tema de la exposición Carlos IV “Mecenas y coleccionista” en el Palacio Real<sup>22</sup>. A pesar de que la música fue uno de sus principales intereses, este aspecto apenas aparece reflejado en esta iniciativa que, por otra parte, abre nuevas perspectivas de estudio sobre la figura de este monarca, muestra algunas de sus aficiones y trata diversos aspectos acerca del mecenazgo artístico que desarrolló.

A continuación me refiero a las distintas cámaras o cuartos de los miembros de la familia real durante los dos reinados, con la intención de presentar un panorama general acerca de los distintos espacios de producción musical promovidos por sus distintos integrantes. Seguidamente me centraré en la importancia que la música adquirió en el entorno de Carlos IV desde el punto de vista institucional. Analizaré cómo se inscribe en la organización de la Real Cámara, el entorno más cercano al rey. Se tratan de forma prioritaria los profesionales que participan en este nuevo espacio de la vida musical palaciega, cómo se crean nuevos puestos, en qué condiciones y cómo progresivamente se configura una sección musical propia, que con Carlos III no existía. Quedarán detallados todos los efectivos musicales con los que cuenta Carlos IV entre 1760 y 1808 para las academias musicales que tienen lugar en este ámbito.

<sup>20</sup> AGS, DGT, Inv. 25. Leg. 7. Agradezco a C. Gómez-Centurión que me facilitara la consulta de esta documentación.

<sup>21</sup> T. Egido: *Carlos IV*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2001.

<sup>22</sup> La magnífica edición del catálogo de esta exposición, contiene varios textos fundamentales: J. L. Sancho: “Tan perfectas como corresponde a la grandeza de sus majestades. Las artes en la Corte de Carlos IV”, *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, catálogo de la exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 15-52; J. Jordán de Urríes: “El gusto de Carlos IV en sus casas de campo”, *ibid.*, pp. 53-74.



## 2. La música de cámara durante el reinado de Carlos III

Carlos III (1716-1788), que sepamos hasta ahora, no organizó actividad musical alguna en su cámara, es decir, en su espacio privado<sup>23</sup>, donde podía practicar y disfrutar de sus entretenimientos preferidos. Entre ellos no estaba la música, como ya se ha constatado y como se ha ocupado de señalar tradicionalmente la historiografía, tomando como referencia más autorizada la biografía que escribió sobre el monarca el conde de Fernán-Núñez, quien mantuvo una relación muy cercana al rey. Carlos III consideraba que la excesiva afición musical de sus predecesores favoreció el deterioro de su salud mental, y él, por el contrario, procuraba permanecer siempre ocupado en alguna actividad física pues consideraba que debía practicar ejercicio para tener ocupada la mente. Así, se dedicaba de manera compulsiva a la caza<sup>24</sup>.

A pesar de su desinterés hacia la música, Carlos III había recibido, como era preceptivo, formación musical. Fue Jaime Facco, compositor, intérprete de violín y violón, el maestro del infante don Carlos (futuro Carlos III), hasta que en 1732, con dieciséis años de edad, se marchó a Italia. Felipe V encargó a este prestigioso músico veneciano la formación de sus hijos Luis, Fernando y Carlos<sup>25</sup>.

Una vez instalado en el trono en 1760, Carlos III suprimió la organización musical establecida por los monarcas anteriores y puso fin así a la música de cámara y, sobre todo, a la ópera de Corte, que finaliza de este modo la larga etapa de esplendor vivida durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. La personalidad más visible y reconocida de esta actividad operística, el cantante Carlo Broschi “Farinelli”, se vio obligado a regresar a su Italia natal, en una decisión que simboliza la ruptura con todo el sistema anterior<sup>26</sup>.

### 2.1. Músicos de cámara de la Reina Madre Isabel de Farnesio

Cuando Carlos III ocupa el trono había varios músicos empleados por distintos miembros de la familia real. El infante don Luis tenía a Francisco Landini como maestro de violín desde 1744, intérprete que también estaba destinado como violinista a la cámara de la reina madre. La reina contaba además con otros músicos a su servicio. Cuando falleció Felipe V y obligada por Fernando VI y su esposa María Bárbara a salir de la Corte, la reina viuda Isabel de Farnesio se instaló en La Granja. Allí mantuvo a su servicio personal algunos de los músicos. En 1747, Corradini, tras una exitosa etapa como compositor en los teatros madrileños, donde presentó con éxito sus obras<sup>27</sup>, fue llamado por la reina y el 8 de diciembre de 1747 le nombró maestro de música de su Real Cámara con un sueldo anual de 20.000 reales de vellón. Después, el 4 de enero de

---

<sup>23</sup> En las nóminas de los criados de la Real Cámara de Carlos III no consta ningún músico, AGP, Reinados, Carlos III, legs. 210, 212 y 214.

<sup>24</sup> Conde de Fernán-Núñez: *Vida de Carlos III*, ed. A. Morel-Fatio y A. Paz y Melia, prólogo de Juan Valera, ed. facsímil, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, tomo II, pp. 52-53.

<sup>25</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 330/18; A. E. Cetrangolo: “Facco, Giacomo”, *TNG*; y N. Morales: *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens u service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

<sup>26</sup> R. Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Princeton, NJ, 1953 (trad. Castellano Madrid, Alianza, 1985); S. Cappelletto: *La voce perduta: vita di Farinelli e virato cantore*, Turin, 1995; E. T. Harris: “Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]”, *TNG*.

<sup>27</sup> J. M. Leza: “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 123-146.

1752, fue destinado a maestro de música de la infanta María Antonia, con un aumento de sueldo de 8.000 reales anuales (los percibía por mitades en San Juan y Navidad por el real bolsillo). Gracias a la reina madre, Corradini pudo continuar, a diferencia de Conforto, gozando de un puesto privilegiado en la música de Corte tras la muerte de Fernando VI, al menos hasta el fallecimiento de la reina en 1766.

El 16 de junio de 1750 Isabel de Farnesio contrató como violón de su Real Cámara a Cristiano Reynaldi, con un sueldo de 10.700 reales. Además, por orden del 26 de noviembre de 1760 le consideró la merced de 10.400 reales que recibía por el real bolsillo se le pagase por la Real Casa, percibiendo un total de 21.100 reales. Según Siemens, debido a algún problema no aclarado, fue separado del servicio en 1764, en el que fue restituido dos años después<sup>28</sup>.

El 12 de junio de 1760 Francisco Landini fue nombrado violín. Era también el maestro de violín de su hijo el infante don Luis, a quien la reina estaba muy unida y con quien residía habitualmente en La Granja. Landini había sido instrumentista de la orquesta que actuaba en las representaciones operísticas y, desde febrero de 1742, entró a ocupar una plaza de violín en la Real Capilla, aunque al ser nombrado músico de cámara y maestro de música debía seguir las jornadas y trasladarse a los Reales Sitios. Como veremos, Landini participó asimismo en las diversiones de los hijos de Carlos III en sus primeros años de estancia en España. El grupo de músicos al servicio de la reina madre se completa con la cantante de cámara Polonia Caponi, que tenía asignado un sueldo de 18.000 reales.

Si bien conocemos los músicos que trabajan para la reina Isabel, son muy pocas las noticias sobre otros aspectos de la práctica musical. Sobre el repertorio, es relevante, al menos, que Reynaldi publicara una sonata de violín y bajo dedicada a su protectora, que quizá formara parte de la música interpretada en la cámara: *Sonate di violino e basso, dedicate alla R.C.M D<sup>a</sup> Elisabetta Farnese, Regina Madre, di Spagana* (Madrid, Joseph Francisco Martínez, 1761)<sup>29</sup>.

Cuando fallece Isabel de Farnesio en 1766, el rey debe asumir el pago de los sueldos de todos sus criados, hasta que pudieran ser colocados en otros puestos<sup>30</sup>. De los músicos que le servían, Reynaldi falleció poco después, en 1767; Landini continuó como violín en la Real Capilla y Francisco Corradini murió tres años después, en 1769, y no fue destinado a ningún otro puesto musical en la Corte, ya que todos estaban cubiertos, y seguramente porque el perfil de los músicos en el entorno real había cambiado. Todos los músicos de la reina percibieron su salario por la Casa del Rey hasta que fallecieron. Sin embargo, no solamente los titulares continuaron cobrando su salario, sino que sus descendientes lograron asimismo las pensiones correspondientes con cargo a la Casa Real de Carlos III y que continuó abonando Carlos IV. Así, en marzo 1767, tras la muerte de Reynaldi, Carlos III concede a su viuda, María Magdalena Gualandi, una pensión de 5 reales diarios. Unos años después, en 1777, la

<sup>28</sup> L. Siemens: "El violonchelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719-Madrid, 1767): nuevos datos para su biografía", *Revista de Musicología*, XIII, 1, 1990, pp. 221-225.

<sup>29</sup> L. Siemens: "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 734-35; íd.: "El violonchelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi...".

<sup>30</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 1/10, cit. J. Martínez Cuesta: *Don Gabriel de Borbón y Sajonia...* p. 294, en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 210, constan los puestos de músicos que tenía la reina madre al morir y el importe de sus salarios.

viuda solicita una ayuda y le conceden 300 reales. En 1790 Carlos IV le ofrece de nuevo la misma cantidad como ayuda de costa, y todavía en enero de 1793 le otorga una limosna de 200 reales, puesto que no le alcanzaba la pensión de viudedad para mantener a su larga familia<sup>31</sup>.

## 2.2. *Músicos del infante don Luis*

El infante don Luis (1727-1785), hermano de Carlos III, tenía igualmente su propia servidumbre, entre la que había un destacado grupo de músicos. Tuvo como maestro de violín al referido Francisco Landini desde 1746. Landini mantuvo este puesto hasta 1782, cuando fue retirado con una pensión de 2.200 reales debido a problemas de reuma que le impedían estar de pie<sup>32</sup>. Además de Landini, el infante don Luis contrató a Luigi Boccherini en noviembre de 1770 como violonchelista y compositor, prácticamente el mismo tiempo que Brunetti era nombrado maestro de violín del príncipe de Asturias. El grupo de músicos de don Luis se completa con varios miembros de la familia Font (Francisco, el padre, y sus hijos, Antonio, Pablo y Juan), instrumentistas de cuerda que le sirvieron hasta el momento de su muerte<sup>33</sup>.

Tras la muerte del infante don Luis, su hermano Carlos III decretó que sus criados pasaran a integrarse en las plazas libres en los distintos departamentos de la Casa Real (como había hecho con los de la reina madre)<sup>34</sup>. En el caso concreto de los músicos, estipuló que fueran tenidos en cuenta para ocupar las vacantes de instrumentistas en la Real Capilla:

Exmo. Sr. el rey quiere que a don Francisco, Antonio, Pablo y Juan Font, músicos de cámara que fueron del infante don Luis, se les atienda según su mérito en las vacantes que ocurran en la Real Capilla. Y lo participo a V. E. de orden de S. M. para que disponga su cumplimiento rogando a dios le guarde muchos años” (Aranjuez, 8-VI-1786; El conde de Florida Blanca al patriarca de las Indias)<sup>35</sup>.

Sin embargo, como ya vimos en la sección dedicada a la contratación de músicos en la Real Capilla, durante el reinado de Carlos III no fueron admitidos para estas vacantes; a pesar de que en los informes correspondientes al Patriarca consta su propuesta de nombramiento, finalmente fueron rechazados por el monarca. Francisco Font, padre de esta saga de músicos de cuerda no consiguió plaza, aunque debía haber entrado en la capilla a primeros de 1787 cuando se produjo una vacante de viola. Al no obtener la plaza, Francisco Font solicitó en febrero una pensión anual de 9.000 reales, similar al sueldo que percibía por el infante, mientras entraba en la planta:

Atendiendo el rey el dilatado tiempo que Dn Francisco Font sirvió de músico de cámara al Sr. infante Dn. Luis, y el mérito que anteriormente había contraído en el ejército

---

<sup>31</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>32</sup> AHN Estado 2566. J. Tortella: *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos. Un aspecto inédito*, Madrid, Tecnos, 1998.

<sup>33</sup> El primero que dio a conocer estos datos sobre los músicos del infante fue N. Álvarez Solar-Quintes: “Nuevas obras de Sebastián Durón y Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón”, *Anuario Musical*, XIII, 1958, pp. 225-255; también la biografía de J. Tortella: *Luigi Boccherini...*, contiene una síntesis de los datos conocidos sobre la vinculación del músico italiano con el infante; sobre la familia Font, véanse además las biografías incluidas en el Apéndice I, con nuevas aportaciones.

<sup>34</sup> Un listado de los criados de cámara del infante, entre los que no se encuentran los músicos, en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 210.

<sup>35</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

ha venido S. M. en concederle sobre el fondo de Encomiendas nueve mil reales de vellón por una vez que corresponden a un año de sueldo que gozaba por S.A. con expresión de que si durante él no lograra acomodarse, recuerde su instancia: lo que participo a V. de su real orden que disponga para su cumplimiento y ruego a Dios le guarde muchos años (El Pardo, 25-II-1787, Dn Juan Miguel de Aristia)<sup>36</sup>

Transcurrido este primer año de pensión y al no obtener un puesto, renovó la solicitud de la pensión durante años sucesivos<sup>37</sup>. Los hijos de Francisco no recibían asignación del rey, por lo que del mismo modo envían peticiones de ayuda.

Posteriormente, reinando Carlos IV, algunos de los músicos del infante pasaron a integrarse en plazas de palacio. El primero fue Antonio Font, que obtuvo por oposición la última plaza de viola en 1789. Dos años después, en 1791, entra Juan Font, esta vez sin necesidad de hacer oposición, haciendo valer por primera vez el decreto de admisión de estos criados emitido en 1786 por Carlos III. Pablo Font, fue nombrado supernumerario en enero de 1794, también sin concurso previo, y entró a una plaza titular en agosto de 1797.

Boccherini, a diferencia de la familia Font, recibió una pensión vitalicia de 12.000 reales anuales como excluso de planta hasta que pudiera entrar en ella<sup>38</sup>. Sin embargo, no logró plaza y quedó cobrando la pensión de manera honorífica<sup>39</sup>. Por el momento no consta que participara tampoco en las numerosas academias musicales promovidas por Carlos IV en su Real Cámara. La primera plaza que debió ser otorgada a Boccherini haciendo valer el real decreto de Carlos III arriba mencionado, sería la de violón, creada en 1787 expresamente para el hijo de Cayetano Brunetti, Francisco. Éste se había formado en París protegido por Carlos IV príncipe y, a su regreso, se suprimió una plaza de viola (precisamente a la que debió optar Francisco Font y se le rechazó) para crear una nueva plaza para Francisco Brunetti. A pesar de que se realizó una oposición antes de nombrar a Brunetti, solamente se presentó él. Boccherini debía estar seguro de que no tenía opciones de arrebatarla a un candidato con todos los apoyos. A partir de entonces no hubo más opciones para la entrada Boccherini en la Real Capilla, puesto que en marzo 1804, al quedar una vacante de violón por la muerte de José de Zayas, la plaza se suprimió. El siguiente nombramiento de un violón fue el de Francisco Javier Pareja como supernumerario en julio de 1805, cuando Boccherini ya había fallecido<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> AHN, Estado, 2631.

<sup>37</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>38</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 240; y Registros, tomo 113, ítem. 99. La cantidad es sensiblemente inferior a la que percibía del infante, que ascendía a 18.000 reales, J. Tortella: *Luigi Boccherini...*, pp. 232 ss.

<sup>39</sup> De hecho otros criados del infante así lo hacen notar y lo ponen como ejemplo en la petición de pensión. Ninguno de los nombrados con posterioridad a su casamiento lo consigue. AHN, Estado, 2631. G. Labrador ha documentado todos los pagos que recibe Boccherini por este concepto en "Luces y sombras de una biografía: Luigi Boccherini y la música de cámara en la corte de Carlos III y Carlos IV", *Boccherini Studies*, vol. I, Florencia, 2006, pp. 3-29.

<sup>40</sup> Puede verse este proceso en el apéndice I, que incluye la planta de músicos de la Real Capilla entre 1756 y 1808. Labrador considera un gesto especialmente generoso el que Boccherini recibiera hasta el fin de sus días la pensión como excluso de planta, en vez de haberle exigido entrar al servicio activo. Sin embargo, parece que el interés en promocionar la carrera de Francisco Brunetti por parte de su padre Gaetano y del propio monarca (que había financiado la formación del violonchelista), frenaron la entrada de Boccherini en la Corte. Si bien el salario que percibe Boccherini era alto para no tener que trabajar, esto le impidió no solamente ocupar una plaza en la orquesta de la Real Capilla (cuyos beneficios, aparte del sueldo, eran numerosos), sino integrarse en el grupo musical más prestigioso de su época, el que

### 2.3. Maestros de música nombrados por Carlos III

En junio de 1761 Carlos III nombró a Felipe Sabatini maestro de violín del príncipe de Asturias, puesto en el que se mantuvo hasta su muerte a finales de 1770, cuando fue sustituido por Cayetano Brunetti<sup>41</sup>. Solamente unos días después, José de Nebra fue elegido maestro de clave del príncipe don Gabriel<sup>42</sup>. Es interesante hacer notar que el perfil del maestro de música deja su impronta en las futuras inclinaciones de los dos hijos del rey hacia un tipo de repertorio diferente según el instrumento con el que realizan su aprendizaje. En el caso del príncipe Carlos su interés por el violín le lleva a dedicar la música de cámara casi en exclusiva a distintos géneros instrumentales, y al infante don Gabriel, principalmente hacia la música de tecla.

Al comienzo de reinar Carlos III la mayoría de los músicos, excepto Farinelli, que retornó a su tierra, ocupaban otros puestos que continuaron desempeñando después de cancelarse el servicio en la cámara. Los músicos pertenecían en gran parte a la plantilla de la Real Capilla o estaban al servicio de la reina madre. Solamente quedaba un músico del periodo anterior sin un puesto fijo en palacio, Nicolás Conforto<sup>43</sup>. En enero de 1762 se le encomendó la enseñanza de la música a la infanta María Josefa. Una vez falleció Nebra, en 1768, asumió también la tarea de dar las lecciones de clave del infante don Gabriel, hasta 1788, año en que murió.

Justamente ese año, al quedar Conforto nuevamente sin destino, solicitó el nombramiento de músico de cámara, con el correspondiente uso del uniforme. Esta designación, que no tenía precedentes en el reinado, fue el detonante para fijar las condiciones de los músicos de cámara, ya que hasta entonces todos disfrutaban de otro empleo y servían en la cámara como destino temporal. De hecho, cuando se nombró a Conforto, quedó patente que no “constaba en los libros de la Real Casa, ni Cámara con asiento formal de criado de S.M.”<sup>44</sup>. Para fijar el sueldo que debía percibir, 12.224 reales, se equipara el puesto de músico al de un pintor de cámara y fijan un sueldo similar. Veremos, no obstante, que esta cantidad fue variando, aunque quedó como un referente para la dotación de las plazas fijas creadas posteriormente por Carlos IV<sup>45</sup>.

Entre los maestros de música nombrados por Carlos III para la formación de sus hijos, se encuentra Domingo Porretti, destacado violonchelista destinado por los monarcas anteriores también a la música de cámara. Era ya una de las figuras más reconocidas de la música en palacio y la referencia en toda España como intérprete de

---

formó Carlos IV en su Real Cámara. No obstante, Boccherini emprendió otras vías de desarrollo profesional con éxito, como es bien sabido.

<sup>41</sup> Sobre la elección de estos músicos y el papel desempeñado por ambos en la cámara del príncipe, trataré más adelante.

<sup>42</sup> J. Martínez Cuesta, B. Kenyon de Pascual: “El infante don Gabriel (1752-1788) gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 767-806; M. S. Álvarez: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

<sup>43</sup> Conforto había sido nombrado músico de cámara por Fernando VI, quien le concedió el 23 de septiembre de 1756 una dotación de 61.685 reales y 6 maravedises; este salario, a pesar de no tener asiento de criado con el nuevo monarca, lo seguía percibiendo, y a esta cantidad se fueron añadiendo los nuevos honorarios. AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>44</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15, cit. en T. Cascudo: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artígrama*, 12, Zaragoza, 1996-97, pp. 79-98; 86.

<sup>45</sup> AGP, Personal, 248/36; Reinados, Carlos III, leg. 200 y Carlos IV, Cámara, leg. 15.

violón<sup>46</sup>. Porretti fue nombrado “maestro de violón” de los infantes don Gabriel y don Antonio Pascual desde el 28 de julio de 1769, con un sueldo de 12.000 reales anuales<sup>47</sup>. Como maestro, Porretti asumió otras tareas en la cámara del infante don Gabriel, entre ellas, se encargó de adquirir en 1777 un clave para el príncipe don Gabriel<sup>48</sup>.

Precisamente el infante don Gabriel, junto con el príncipe Carlos, fue el mayor mecenas musical de palacio<sup>49</sup>. Conocemos bastante sobre la actividad de promoción de la música que llevó a cabo a partir del estudio de B. Kenyon y J. Martínez Cuesta<sup>50</sup>. J. Martínez Cuesta realizó una investigación más amplia sobre el mecenazgo artístico del infante, publicado de forma póstuma como un documentario<sup>51</sup>. A partir de este exhaustivo trabajo documental se pueden conocer los músicos que trabajaron para el infante, los instrumentos que tenía y mandó construir, su gusto por las novedades técnicas y el tipo de repertorio que adquiría y que formaba parte de esta diversión musical.

Además de los maestros Porretti, Nebra y después Conforto, hay otros nombres destacados en el entorno del infante. Julián Fernández realizó arreglos para varios instrumentos de tecla, algunos contruidos por él. El violinista Francisco Javier Moreno participó en las academias entre 1779 y 1783. Constan entre los intérpretes algunos miembros de la capilla como Francisco Landini, José Princraut y Felipe Crespo (que compuso unas sonatas para trompa marina). Manuel Camato era violín de baile y se encargaba de otras tareas, como la copia de música y de la reparación de los instrumentos. Con todo, entre los músicos que formaron parte del círculo del infante la figura más destacada es la del padre Soler. Para él escribió expresamente algunas de sus sonatas y los cinco conciertos para dos órganos, por lo que su mecenazgo parece ser determinante en la vida profesional de Soler<sup>52</sup>.

Con la excepción del infante don Gabriel y el príncipe de Asturias, apenas sabemos nada de la música que promovieron en sus cuartos los demás hijos de Carlos III, solamente que todos recibieron formación musical.

<sup>46</sup> Quizá la referencia más conocida sobre la habilidad de Porretti es la expresada por el propio Farinelli en su *Descripción del estado actual del Real Teatro de Buen Retiro...* (ed. facsímil como *Fiestas Reales*, Madrid, Turner-Patrimonio Nacional, 1991), donde afirma que Porretti era un excelente acompañante ya que era capaz de reducir toda la orquesta con el violón.

<sup>47</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15; Reinados, Carlos III, leg. 210; AGP, Personal, C<sup>a</sup> 842/27. N. Morales: “Artistas a la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII”, *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 67-86; 72.

<sup>48</sup> J. Martínez Cuesta: *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia, Real Maestranza de Caballería de Ronda-Ed. Pre-Textos, 2003.

<sup>49</sup> Un acercamiento a la música en palacio que resume los principales aspectos de la afición musical de varios miembros de la familia real (el infante don Luis, el infante don Gabriel, y la princesa de Asturias, principalmente) se puede consultar en J. Subirá: *El teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid, CSIC, 1950.

<sup>50</sup> B. Kenyon y J. Martínez Cuesta: “El infante don Gabriel...”.

<sup>51</sup> J. Martínez Cuesta: *Don Gabriel de Borbón y Sajonia...*

<sup>52</sup> Sobre A. Soler, ver P. Capdepón: “Soler y Ramos, Antonio”, *DMEH*, vol. IX, p. 1122-1131; sobre la relación del infante don Gabriel con A. Soler, ver la detallada documentación de B. Kenyon, J. Martínez Cuesta: “El infante don Gabriel...”, pp. 774-780.

En cuanto a la labor de mecenazgo musical desarrollada por María Luisa de Parma, princesa de Asturias, es poco lo conocido por el momento<sup>53</sup>. Desde el punto de vista de la organización institucional es difícil diferenciar las actividades promovidas por la reina de las de su marido, puesto que entonces ya solamente había una casa, la Casa del Rey, pues se había suprimido la de la reina. Durante sus años como princesa, sus gastos eran costeados por la Cámara de su marido e incluso algunos fueron imputados a la Real Cámara de Carlos III. De hecho, en la lista de sirvientes de 1794 de la reina María Luisa y de las infantas no figura ningún músico<sup>54</sup>. A pesar de ello, se sabe que sintió interés por la música. Las primeras noticias relacionadas con ello son la construcción de varios instrumentos de tecla (hay cuentas de los años 1765, 1768, 1769, 1774)<sup>55</sup>. Para el aprendizaje de este instrumento tuvo como maestro a Nicolás Conforto<sup>56</sup> y después a Manuel Espinosa<sup>57</sup>. El padre A. Soler le dedicó una sonata para clave, por lo que es fácil suponer que estableció también algún contacto con el músico en El Escorial, donde anualmente residía la corte durante largas temporadas<sup>58</sup>. Se sabe que era, igualmente, una gran aficionada a la tonadilla<sup>59</sup> y parece que mantuvo algún contacto con el guitarrista Miguel García, conocido como “padre Basilio”. También fue aficionada a los instrumentos mecánicos, como cajas de música y sonerías. Godoy le regaló un piano de cola espectacular<sup>60</sup>.

Como he señalado, todos los hijos del rey tenían asignado un maestro de baile que era asistido por un violinista para acompañar estas lecciones. Era habitual que este violinista interviniera en algunas tareas de la cámara, al margen de su ocupación principal. Cuando accede al trono Carlos III está designado como violín Manuel Camato, que había sido nombrado el 11 de febrero de 1743 en sustitución de José Camato, su padre<sup>61</sup>. A lo largo de 45 años estuvo trabajando para diferentes miembros de la familia real. Camato fue llamado desde el 19 de abril de 1760 para asistir a las lecciones de baile del infante don Gabriel, con un sueldo de 500 ducados (5.500 reales). Desde el 1 de agosto de 1767 continuó sirviendo a los infantes don Gabriel y Francisco

---

<sup>53</sup> En relación a la reina María Luisa existe una imagen muy negativa del personaje debido al papel que le ha asignado la historiografía, si bien en trabajos recientes se ha intentado trascender esta imagen. Véase A. Calvo Maturana: *María Luisa de Parma. Reina de España, esclava del mito*, Granada, Universidad de Granada, 2007. Precisamente, uno de los aspectos aún por estudiar es su afición a la música y el mecenazgo que ejerció en este sentido.

<sup>54</sup> BN, Mss. 11.263.

<sup>55</sup> La primera es la compra un clave de Diego José Fernández para la princesa en 1765, al poco de llegar a España para contraer matrimonio con el príncipe Carlos (AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 4 y leg. 12, cit. G. Labrador: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical en la corte de Carlos III y Carlos IV”, *Ad Parnassum*, vol. 3, nº 5, octubre 2005, pp. 127-177; p. 76). Otras noticias sobre claves contruidos para ella por el mismo Diego José Fernández son de 1768 (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 77), 1769 (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 38); y otro nuevo a finales de 1774 (Carlos III, leg. 48). B. Kenyon de Pascual: “Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos”, *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, ed. L. Morales, Almería, LEAL-instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2003, pp. 101-106.

<sup>56</sup> G. G. Stiffoni: “La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles 1718-Madrid 1793. El estado de la investigación”, *Artigrama*, 1996-97, pp. 147-162; T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”, p. 84.

<sup>57</sup> T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”.

<sup>58</sup> F. Sopeña: *Las reinas de España y la música*, Bilbao, Banco de Bilbao, 1984.

<sup>59</sup> J. Subirá: *El teatro del Real Palacio...* Subirá explica que por centenares iban copias de tonadillas escénicas al palacio real o a los Reales Sitios, donde se representaban ante los reyes y el séquito palatino. A pesar de esta afirmación, apenas existen datos sobre la representación de las tonadillas en palacio.

<sup>60</sup> C. Bordas: “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 807-851.

<sup>61</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 15, cit. T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”.

Javier, pero éste murió pronto, en 1771<sup>62</sup>. Continuó como músico violín del infante don Antonio y desde 20 de octubre de 1781 le mandó el rey asistir a las lecciones de baile de “sus altezas”, y “demás que se ofrezca para tocar el violín” con un pago de 15 reales más de los que percibía por el infante don Antonio, pagados por la relación de gastos mensuales de la Real Casa y Cámara. Desde el 12 de agosto de 1793 le pagaban cinco reales diarios como violín de las infantas, por lo que debía pasar a los Reales Sitios donde estuvieran ellas. Además de asistir a las lecciones de baile, se encarga de adquirir repertorio y gestionar las copias de música<sup>63</sup>.

#### 2.4. Fiestas con música y otras diversiones cortesanas en el entorno de la familia real

En este estudio tomamos el concepto de música de cámara en el sentido de la música que promueve el rey, el príncipe o los infantes para su disfrute personal en su entorno privado, en diferentes contextos, y cuya organización se adhiere administrativamente a la Real Cámara (también denominada cuarto). En el caso de Carlos IV –tanto en su etapa como príncipe como cuando asciende al trono–, estas actividades son denominadas funciones, diversiones, conciertos y, de forma más frecuente, academias. De hecho, a lo largo de los años las academias se convierten una práctica totalmente institucionalizada en este ámbito, ya que los músicos se refieren con insistencia a su participación en estas actividades a las que llaman “Reales Academias”<sup>64</sup>. Este tipo de actos se celebraban en el cuarto del rey generalmente a diario, tal y como recogen varios testimonios<sup>65</sup>.

G. Labrador, en relación diversiones musicales promovidas por este monarca, distingue entre “comedias, funciones y academias”. Entiende que las funciones serían una especie de concierto con público y las academias las sesiones en las que participaría el propio rey, más privadas<sup>66</sup>. Sin embargo, por la manera en que se presentan los términos en la documentación no es posible distinguir con claridad si eran diferentes tipos de actividad. Aunque es evidente que había distintos eventos con música (bailes, conciertos sinfónicos, actuaciones de solistas, agrupaciones de música de cámara, de tecla, etc.), no es posible diferenciarlos a partir de estas fuentes documentales y, desde luego, no es posible acotar sus características. Incluso, a lo largo de los años que comprende nuestro estudio (1760-1808), los términos que aparecen no se reducen a los tres mencionados, sino que son más diversos.

<sup>62</sup> Desde el 22 de mayo de 1771 no se le incluyó en la lista de goces que pasaron a su real cuenta de los criados de la casa y cámara del infante Francisco Javier por lo que quedó solamente con los 2.750 reales que percibía del infante don Gabriel, consignados en la nómina de su familia. El infante, por el contrario, le concedió la otra mitad por el bolsillo secreto, en calidad de limosna o ayuda de costa particular. AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 2; J. Martínez Cuesta: *Don Gabriel de Borbón y Sajonia...*

<sup>63</sup> Para una visión más completa de la trayectoria de Camato y las diversas tareas que asumió, ver apéndice biográfico.

<sup>64</sup> El término “academia” es definido en el *Diccionario de la Real Academia* (1770) en su quinta acepción: “Suele tomarse por la concurrencia de profesores, o aficionados á la Música para ejercitarse en ella, ó por diversión”.

<sup>65</sup> Así lo indica por ejemplo el embajador francés Alquier a Tayllerand en una carta en la que cuenta cómo distribuían el día los monarcas españoles, recogido en C. Pereyra: *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy*, Madrid, Aguilar, 1935. También en referencia al servicio de los músicos en la cámara, señalan en concreto respecto a una petición de Pedro Garisuaín que asiste diariamente al cuarto de Carlos IV, AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>66</sup> G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”, p. 68. En cualquier caso, no aporta ninguna razón para establecer esta diferencia y, de hecho, no hay testimonios que, por el momento, nos permitan referirnos a la asistencia o no de público a las funciones musicales.



Junto a la música que se desarrolla en el ámbito devocional a cargo de la Real Capilla y la circunscrita al espacio de la cámara, se programan otras actividades que, si bien algunas se financian a través de la propia cámara, no se realizan estrictamente en este espacio (banquetes, salidas al aire libre, los embarcos, etc.). Aún es poco lo que se conoce sobre estos eventos, ya que han sido escasamente estudiados hasta ahora.

La ópera de Corte, a pesar de la indiferencia de Carlos III, regresó a palacio durante algunos años promovida por el conde de Aranda. Para ello se creó una compañía de ópera en los Reales Sitios, de la que tomó su nombre, que se mantuvo durante los años 1771-76. Estamos relativamente bien informados de las óperas interpretadas por esta compañía, cuyo repertorio e intérpretes eran prácticamente todos italianos<sup>67</sup>. Sin embargo, no parece que fueran las únicas obras musicales representadas en palacio<sup>68</sup>. Subirá dibuja un panorama de la música teatral en esta época recogiendo noticias tanto de obras ligadas a eventos de la vida de la familia real (la llegada de la reina María Luisa, la celebración de matrimonios, etc.). Este autor se refiere asimismo a otras funciones escénicas en los Sitios Reales, promovidas por Grimaldi, a las que no asistían ni Carlos III ni el príncipe de Asturias<sup>69</sup>. Respecto a la puesta en escena de obras teatrales destinadas a la conmemoración de acontecimientos importantes en la familia real, como nacimientos, onomásticas o casamientos, parece que estas iniciativas no eran organizadas ni sufragadas por la Casa Real propiamente dicha, sino que corrían a cargo del ayuntamiento o de algún otro mecenas<sup>70</sup>.

Labrador, en su estudio sobre la vida musical cortesana aporta noticias sobre repertorio operístico adquirido en tiempos de Carlos IV, pero no se conoce para qué se hacía la adquisición del mismo<sup>71</sup>, y no es posible aclarar si estas obras se llegaron a representar en palacio. También he mencionado antes la afición de la reina María Luisa por la tonadilla, quien llegó a poseer una amplísima colección<sup>72</sup>. Lo que parece evidente, es que el género escénico no llegó a alcanzar los medios, el prestigio, ni la importancia de la ópera de Corte en las etapas precedentes.

---

<sup>67</sup> G. G. Stiffoni: "L ópera de corte en tiempos de Carlos III (1759-1788)", *La ópera en España e Hispanoamérica*, E. Casares, A. Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, vol. 1, 2001, pp. 317-341; íd.: "La compagnia d'opera dei Reales Sitios e il teatro De Los Caños del Peral di Madrid nella stagione 1776-77", *Fonti Musicali Italiana*, 10, 2005, pp. 107-115; otras referencias sobre la ópera en esta época se encuentran en L. Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa, 1878; E. Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917; y J. Subirá: *El teatro del Real Palacio...*

<sup>68</sup> AGP, Administrativa, leg. 667 y ss. En este legajo se encuentra documentación a este respecto, con algunos datos acerca de la interpretación de tonadillas, comedias, etc. en el entorno cortesano, y a cargo de los músicos de la Real Capilla.

<sup>69</sup> J. Subirá: *El teatro del Real Palacio...*, pp. 53ss.

<sup>70</sup> B. Lolo. "Fiestas para la celebración del natalicio de los gemelos de Carlos IV (1784). *Los Menestrales* de Cándido María Trigueros con música de Blas de Laserna", *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, pp. 1265-1280; íd.: "Las bodas de Carlota Joaquina con Joao VI (1785): festejos con música al servicio de un ideal cortesano", *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa. Las casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, José Martínez Millán (dir.), Madrid, Polifemo, 2008, pp. 1847-1884.

<sup>71</sup> J. Subirá: *El teatro del Real Palacio...* La mayor parte de estas obras se conservan en la Real Biblioteca lujosamente encuadernadas sin que existan particellas ni otros signos de haber sido utilizadas para su puesta en escena. Ver *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de música manuscrita*, vol. I, Madrid, Patrimonio Nacional-Fundación Caja Madrid, 2006.

<sup>72</sup> La mayor parte de esta colección de tonadillas pasó al Real Conservatorio de Música de Madrid, en cuya biblioteca se conservan.

Entre las diversiones con música destaca de forma muy especial, por su espectacularidad, el juego hípico de Las Parejas, un singular juego ecuestre al que fueron muy aficionados los hijos de Carlos III, que requería dos nutridas orquestas de música. Estos juegos de parejas se celebraban durante la jornada de Aranjuez y finalizaron en 1789 tras ser nombrado rey Carlos IV<sup>73</sup>. En la jornada de Aranjuez, se celebraban también los embarcos, a la manera en que se hacían durante los reinados anteriores.

Otro tipo de funciones que estarían a medio camino entre el estricto ámbito de la cámara o cuarto particular de los miembros de la familia real, pero que tenían lugar en las estancias de palacio eran los bailes, celebrados a menudo en la época del Carnaval, cuando la familia real se encontraba en El Pardo, y durante las fiestas navideñas. Para los bailes del Pardo se convocan varios instrumentistas de la Real Capilla.

La música está ligada asimismo a situaciones de carácter más reservado y son difícilmente asociables a un ámbito público o estrictamente privado, como es la asistencia de grupos instrumentales a los banquetes, el acompañamiento en momentos de esparcimiento al aire libre, como cuando Brunetti es llamado a seguir al rey en un día de pesca, o se copian sinfonías para la iluminación de Aranjuez<sup>74</sup>. Lo que resulta evidente es que la música tenía una presencia continua en sus diferentes manifestaciones lo largo de la vida diaria de la familia real, tanto en actos ceremoniales de mayor rango, como de entretenimiento. Para algunos de sus miembros y, en especial, para el príncipe Carlos, fue una afición que practicó él mismo durante toda su vida y promocionó a diario sesiones musicales. Es complicado establecer límites entre las diversas actividades, así como limitar el nivel de “privacidad” con que se llevan a cabo, dado que todo lo que rodea al monarca y su familia en una sociedad fuertemente jerarquizada está condicionado por una rigurosa etiqueta.

Hasta ahora, una de las fuentes principales que nos permite un primer acercamiento a la música de la cámara, es el repertorio. Precisamente a partir del tipo de música que se adquiere y se copia en estos años parece claro que las academias estaban principalmente dedicadas a la interpretación de música instrumental. Sin embargo, no nos consta el uso concreto al que se destina cada música, y si en una misma sesión, por ejemplo, se combinan diferentes géneros o son monográficas. Parece lógico pensar, por tanto, que fueran los espacios y las circunstancias en que se produce cada espectáculo los que marcarían el diseño y la elección del repertorio y el grupo instrumental adecuado para interpretarlo.

Otros aspectos determinantes relacionados con la práctica musical camerística, como podrían ser el público que asiste, la participación del monarca y otros aficionados, el papel de los intérpretes, su ubicación, su combinación o la propia funcionalidad de la música, entre otros muchos, por el momento continúan siendo un interrogante. Para su estudio habría que incorporar otro tipo de documentación además de la manejada en este trabajo (fundamentalmente de tipo administrativo). Desde luego, sería

<sup>73</sup> Sobre las parejas, se puede consultar la documentación de la contabilidad en AGP, Reinados, Carlos IV, príncipe, leg. 50. El desembolso de la parte musical era el costo principal de estos espectáculos, C. Bordas Ibáñez: “Coreografía y música en las fiestas ecuestres del siglo XVIII: los Juegos de Parejas”, *Revista de Musicología*, en prensa.

<sup>74</sup> G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”.

imprescindible contar con los testimonios de los personajes implicados en esta actividad, como los propios músicos (de los que apenas hay escritos), o de otros asistentes: textos de viajeros o la correspondencia los embajadores y los altos funcionarios, por ejemplo, que pudieron compartir estas veladas musicales. Este trabajo resulta aún bastante difícil de emprender puesto que tampoco se conoce en profundidad quiénes eran las personas de las que se rodeaba el rey y que formaban parte de su círculo más cercano<sup>75</sup>.

En relación a los escasos testimonios conocidos, si bien la afición de los reyes por la música no aparece muy presente en la historiografía, hay algunos textos que dan idea de que era una parte sustancial de las diversiones del monarca. Esta afición no parece que tuviera mucha trascendencia pública; por los escasos testimonios conocidos hasta el momento, parece que se sitúa básicamente en su ámbito privado. En este sentido el barón de Bourgoing en 1789 trasmite cómo transcurría la vida de los reyes Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma, con una breve referencia a esta afición de los reyes:

...los sitios de la corte de España ofrecen pocos esparcimientos. No hay teatros, ni juegos, ni grandes reuniones, exceptuando los días de ceremonia. Por esa razón sólo viven en ellos las personas que tienen algún empleo, si se exceptúa la temporada primaveral de Aranjuez. San Ildefonso es casi un desierto, y las personas de la Casa Real están reducidas a la sociedad de los que les prestan algún servicio. Mientras la reina fue princesa de Asturias, aparte de las horas destinadas a sus paseos periódicos, pasaba toda la vida en el interior de su cuarto, sin otros placeres que los de la conversación, que ella sabe animar, y los de la música, que es su encanto. Su esposo no se separaba de ella sino para acompañar al rey su padre, frecuentemente dos veces al día en el ejercicio de la caza. Desde que ocupan el trono, esta vida uniforme apenas ha sufrido cambio. Sólo han templado algún tanto los rigores de la etiqueta. Se permiten a veces presentarse durante breves instantes en las fiestas de los grandes de España y de los ministros extranjeros, lo que jamás hizo reinando Carlos III. Pero casi nunca asisten al teatro ni a las corridas de toros (Nouveau voyage ou *Tableau del'état actuel de cette monarchie*, I, 1789, 193-9)<sup>76</sup>

Goya, en una de sus cartas a Zapater remitida en diciembre de 1791, también menciona que tras una visita del pintor el rey se puso a tocar el violín: "... Hoy he ido a ver al rey mi señor y me ha recibido muy alegre. Me ha hablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía); le he dado razón y me ha apretado la mano y se ha puesto a tocar el violín..."<sup>77</sup>, como parece que hacía todas las tardes. Efectivamente, algunos músicos confirman que el rey tañía a diario, y a diario también organizaba un concierto en su cuarto hacia el anochecer.

A continuación analizamos precisamente los medios musicales que se adscriben a la cámara y los cambios que esto origina en la articulación de la música de Corte.

---

<sup>75</sup> J. L. Sancho: "Tan perfectas...".

<sup>76</sup> Citado por C. Pareyra: *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy*, Madrid, Aguilar, 1935; acerca de la visión de España del barón de Bourgoing, A. Raventós Barangé: "Los queridos y siempre excesivos españoles del barón de Bourgoing", *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 236-250.

<sup>77</sup> F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*, ed. M. Agueda y X. De Salas, Madrid, Turner, 1982.

### 3. La música en el cuarto del príncipe Carlos (1760-1788)

#### 3.1. Los primeros años. Actividades compartidas con los infantes

Los primeros años desde la llegada de Carlos III en 1760 los infantes disfrutaban de actividades comunes<sup>78</sup>, organizadas principalmente por los maestros de música, en las que colabora el violín de baile. El maestro era el que guiaba a sus protectores en los gustos musicales y en las posibilidades que les ofrecían para ello los medios de palacio. Así los violinistas Francisco Landini, maestro de violín del infante don Luis, Felipe Sabatini, maestro de violín del príncipe, Conforto maestro de clave del infante don Gabriel, y Manuel Camato, violinista que acompañaba las lecciones de baile, eran los encargados de las tareas relacionadas con las diversiones musicales. Además de la enseñanza, participan en la interpretación instrumental, se encargan de adquirir y elegir el repertorio, realizar las copias, comprar y reparar instrumentos, dirigir las funciones y reclutar a los músicos necesarios para ello. A excepción de Camato, los músicos –tanto los citados maestros como el resto de instrumentistas que participan en las funciones musicales en el cuarto del príncipe e infantes– proceden de la orquesta de la Real Capilla.

Junto a las academias que se celebran en los distintos cuartos del príncipe y los infantes, en estos años se programan actividades que financian entre todos. De todos los maestros, en este periodo la figura central es Sabatini. Así, durante el Carnaval de 1762 que pasaron en El Pardo (como era costumbre), se mandó asistir a varios intérpretes de la Real Capilla para los bailes<sup>79</sup> y Sabatini fue el encargado de distribuir las mesillas entre estos instrumentistas. Se encontraban en ese lugar, también, el resto de los maestros de música y el violín de baile, Manuel Camato. Ese mismo año Sabatini se encargó de distribuir los pagos entre varios músicos de la Real Capilla llamados a Aranjuez para asistir al cuarto del príncipe<sup>80</sup>. Entre 1761 y 1765 recibe retribuciones (algunas consistentes en suntuosos regalos) tanto del príncipe, como del infante don Gabriel y de la reina madre<sup>81</sup>.

Al inicio del reinado de Carlos III no existe una clara delimitación en cuanto a la dedicación de los instrumentistas, maestros, compositores o copiantes, sino que todos destinan sus esfuerzos a las distintas funciones, ya sean academias, bailes o el espectáculo de las Parejas promovidas conjuntamente. Tras estos primeros años, el patronazgo musical del príncipe Carlos se va definiendo de forma progresiva.

#### 3.2. Felipe Sabatini, primer maestro de música del príncipe de Asturias (1760-1770)

En 1765 el príncipe Carlos, con 17 años, contrae matrimonio con María Luisa de Parma. Se forma entonces su propia casa, a la que se asigna un grupo de criados destinados al servicio personal de la pareja<sup>82</sup>. Desde el principio se sabe que Carlos tenía una clara inclinación por la música y dedicó mucho tiempo a formarse en este arte, muy especialmente, en la interpretación del violín. Desde el 5 de junio de 1761 Felipe

<sup>78</sup> B. Kenyon de Pascual, J. Martínez Cuesta: “El infante don Gabriel...”, p. 771.

<sup>79</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 12.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 12; y J. Martínez Cuesta, B. Kenyon de Pascual: “El infante don Gabriel...”.

<sup>82</sup> Sobre la erección de las casas del príncipe y algunos infantes, ver AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 1.

Sabatini fue designado su maestro de violín con un sueldo de 12.000 reales anuales. Sabatini era, como hemos visto, el que orientó en sus inicios la actividad musical en el cuarto del príncipe. Esta impronta se extendió a lo largo de toda la década de 1760, pues falleció en 1770<sup>83</sup>. Como maestro seguía a la familia real en las jornadas, ya que debía estar siempre a disposición de su protector.

La elección de Sabatini fue decisiva en la futura inclinación por el violín y la música instrumental del príncipe Carlos, dentro del cambio de gusto musical que se vive en palacio en toda esta etapa, como ocurría, de igual modo, en otras cortes europeas y en las casas aristocráticas. Ya ha quedado probado que los maestros de música ejercían una influencia notable en el ambiente de sus discípulos, y en este sentido creo necesario explicar, dentro de lo posible, cuáles pudieron ser los motivos de la elección de Sabatini entre los numerosos músicos de palacio.

El príncipe Carlos había nacido en Portici, Nápoles y había pasado allí sus primeros años de vida<sup>84</sup>. Su primer idioma era, pues, el italiano y, seguramente, le era más cercano un maestro que se expresara en su misma lengua, sobre todo al poco tiempo de llegar a España. Las opciones para la elección de maestro del príncipe eran muchas y no consta, como en ningún otro de los nombramientos de este tipo, la razón de su elección. Entre los músicos de palacio, Carlos III podría haber elegido como maestro del príncipe a alguno de los organistas (y clavecinistas), que eran españoles, o maestros como Corselli o Nebra, que ya desempeñaron puestos similares durante los reinados anteriores. Sin embargo, parece determinante en la elección de Sabatini que hubiera nacido en el mismo lugar que el príncipe. Como músico, Sabatini era un profesional consolidado, con más de catorce años de trabajo. En septiembre de 1747 había sido nombrado violinista en la Real Capilla, y para entonces había servido ya en el cuarto del rey y de la reina, y en la capilla cuando no había suficientes violines<sup>85</sup>. El informe de su nombramiento señala que era uno de los mejores intérpretes de su instrumento. Desconocemos si Sabatini estaba familiarizado con el repertorio camerístico instrumental y fue elegido por ello, ya que el príncipe parece que se inclinaría pronto por la música instrumental.

Sabatini fue llamado a la cámara de los reyes Fernando VI y María Bárbara de Braganza<sup>86</sup>. Es muy probable, por lo tanto, que estuviera ya familiarizado con el repertorio instrumental. De todos modos, la música en la cámara de estos monarcas es un tema que apenas se ha estudiado aún, ya que todas las miradas se han centrado en la música vocal (la ópera de Corte fundamentalmente) y la música de tecla (ya que D. Scarlatti era músico de la reina María Bárbara). De momento no conocemos detalles de la práctica anterior, aunque está documentada la presencia continuada de un grupo de instrumentistas en la cámara, junto a los intérpretes de voz.

Entre los violinistas de la capilla había en ese momento otros de procedencia italiana, como Cosme Pereli, Francisco Landini, Antonio Marquesini, José Bonfanti,

---

<sup>83</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 938/6; sobre Sabatini ver J. Martínez Cuesta, B. Kenyon de Pascual: “El infante don Gabriel...”, p. 772.

<sup>84</sup> Un biografía reciente y actualizada sobre este monarca es la de T. Egido: *Carlos IV*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2001.

<sup>85</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5 y C<sup>a</sup> 124, Personal, C<sup>a</sup> 938/6.

<sup>86</sup> En un memorial de el propio Sabatini afirma que ha tocado “repetidas veces así en el cuarto de V. M. como en el de la reina nuestra...”. AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.

Francisco Faini o Francisco Lenzi. Pereli debía ser bastante mayor entonces, y con mala salud, pues había tenido problemas serios años antes; Landini estaba destinado a la enseñanza del infante don Luis, aunque participó en las actividades musicales en el entorno del príncipe y los infantes en los años iniciales de la década de los sesenta; Marchesini, Bonfanti y Lenzi, podrían haber sido elegidos también, ya que poseían todos una consolidada trayectoria musical. Por el momento, solamente su origen napolitano y una posible relación con la música camerística parecen ser factores que motivaron su nombramiento. Desde luego, un acercamiento más en detalle a la figura de este violinista nos ayudaría a comprender su nombramiento y, sobre todo, su bagaje anterior y su posible orientación en el gusto musical de su patrono el príncipe Carlos.

Sabatini, además de enseñar violín al príncipe, estaba al cargo de la actividad musical de su cuarto, como se desprende de los pagos que recibía por ciertos encargos, como reclutar y después pagar a los músicos que participaban en las academias. Constan varios pagos que reflejan estas tareas de gestión en el entorno del príncipe e incluso, como se ha dicho, en el de los infantes, en estos primeros años en los que compartían aficiones<sup>87</sup>. Como encargado de la música de la cámara también supervisa lo relacionado con la adquisición de los instrumentos necesarios para esta práctica<sup>88</sup> así como la compra y copia de repertorio<sup>89</sup>. Sabatini continuó realizando estas tareas hasta su muerte, el 24 de noviembre de 1770<sup>90</sup>.

### 3.3. Cayetano Brunetti, maestro de violín del príncipe (1770-1798)

Cayetano Brunetti fue nombrado para sustituir a Sabatini como maestro de violín el 6 de diciembre de 1770, dos semanas después de la muerte de Sabatini.

Con aprobación del rey ha nombrado el príncipe Nro. Sr. por músico de su cuarto para que acompañe a S.A. en el ejercicio y diversión del violín a Dn Cayetano Brunetti, que lo es de la Real Capilla, con la ayuda de costa de seis mil reales anuales que deben pagársele desde el día nueve de diciembre del año próximo antecedente. Particípelo a Vm para que desde dicho día en adelante le libre en las nóminas mensuales de la familia de S.A. lo que a dicho respecto tiene devengado y le corresponde. Dios guarde a Vm muchos años” (Madrid, 30-I-1771. El duque de Béjar a Dn. Pedro Gascón)<sup>91</sup>.

Nuevamente debemos preguntarnos por las razones de la elección de este violinista. No tenemos una respuesta certera, aunque no cabe duda que su origen italiano es seguramente una poderosa razón. Que fuera violinista sería imprescindible, puesto que lo que se requiere es un sustituto que continuase con la enseñanza del violín. Entre los violinistas de la Corte se encontraban otros candidatos, aunque en este caso junto a

<sup>87</sup> Algunos pagos procedentes de AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, son: el 25 de febrero de 1762 cobra 4.005 reales para repartir entre los músicos que divirtieron al príncipe y los infantes en el día de San Sebastián y los de Carnaval; el 15 de marzo le pagan por su asistencia junto a otros músicos; el 30 de junio percibe 1.650 reales por su asistencia y la de sus compañeros de la Real Capilla al cuarto del príncipe el 11 y 30 de mayo de Aranjuez; percibe similares retribuciones los años 1763 y 1764, año en que le pagan en concepto de “academias, comedias y bailes”; el 31 de diciembre de 1764 por la asistencia a la función que tuvo lugar en el cuarto de la princesa María Luisa de Parma por su cumpleaños.

<sup>88</sup> Sabatini controla la labor de Contreras, que en 1762 había hecho una caja para guardar los dos violines del príncipe. En 1767 verifica la construcción de un violín nuevo para el príncipe. Ver G. Labrador: “La colección de instrumentos...”, y E. Fonseca Sánchez-Jara: “Composturas y otros encargos...”.

<sup>89</sup> G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”, p. 74.

<sup>90</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>91</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 1; ; Personal, C<sup>a</sup> 144/17; A. B. Belgray: *Gaetano Brunetti: an Exploratory Bio-Bibliographical Study*, tesis, Chicago, Universidad de Michigan, 1970.

Marquesini, Brunetti era el único italiano, y de nuevo esta explicación parece, de momento, que pudo ser clave en su nombramiento. Respecto a Marquesini, si antes no había sido elegido, no parece lógico que lo fuera 10 años después, puesto que era mayor y murió pocos meses después, el 15 de mayo de 1771<sup>92</sup>. Brunetti, en su examen de oposición para entrar en la capilla en 1760 fue muy valorado por el propio Sabatini, a pesar de no lograr la plaza, su antecesor consideró que era un excelente “violín de cámara”<sup>93</sup>. Es lógico pensar además que Brunetti había sido uno de los músicos llamados por Sabatini a las academias, y es muy probable que el príncipe conociera sus dotes como compositor y su familiaridad con la música instrumental, ya que en 1767 había dedicado varios tríos al duque de Alba y en 1769 una sinfonía concertante. Resulta más que elocuente que la obra de Brunetti, posteriormente a su contratación con músico del príncipe y hasta el final de su carrera, sea casi en exclusiva música instrumental.

### *3.4. Músicos al servicio del príncipe (1760-1788). La creación de una agrupación instrumental estable*

El proceso de consolidación de la actividad musical en la cámara del príncipe, comienza desde que en 1765 dispone de casa propia. Desde entonces tiene mayor potestad para decidir sobre los asuntos que le atañen personalmente. Potencia de forma notable las funciones de música, generando una estructura musical cada vez más extensa.

La presencia permanente de músicos de la Real Capilla en las funciones de la cámara es un hecho bastante conocido<sup>94</sup>. Sin embargo, aún no se ha determinado cuántos eran estos músicos, quiénes eran, cuándo asistían y en qué condiciones<sup>95</sup>. Por lo tanto, el estudio de los músicos que sirven en el cuarto del príncipe requiere una explicación más detallada. Sin embargo, es necesario advertir que por el tipo de documentación a partir de la cual conocemos la implicación de los intérpretes en estos

---

<sup>92</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>93</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>94</sup> En general la principal confusión acerca de los músicos de la cámara proviene del desconocimiento de que la cámara y la capilla eran dos dependencias diferenciadas y, aunque comparten muchos de sus integrantes, éstos no son exactamente los mismos. En este sentido, Soriano Fuertes identifica con los músicos de la Real Cámara a todos los de la capilla, incluidos algunos que nunca participaron en ella, como Lidón, M. Soriano Fuertes: *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta 1850*, Madrid, 1853-1859 (reed. facsímil, Madrid, ICCMU, 2008).

<sup>95</sup> G. Labrador ha tratado esta cuestión (“Música y vida cotidiana...”, p. 74), si bien no de forma sistemática. Este autor trata de vincular el repertorio (el que compone Gaetano Brunetti junto al que se copia en cada momento) a la existencia de determinados grupos instrumentales que se amplían progresivamente conforme lo requiere el crecimiento de los formatos instrumentales, desde las sonatas a solo, pasando a los dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, sinfonías y conciertos; considera, por tanto, que la plantilla instrumental crece de manera paralela al repertorio hasta formar el grupo necesario para la música sinfónica. Esta idea de crecimiento lineal se contradice, en primer lugar, con la música que se copia e, incluso, con la producción de Brunetti. Si bien sí sería posible establecer el momento de la recepción de algunos géneros (como sería la aparición del sexteto, por ejemplo) y su relación con determinados intérpretes, el tipo de conjuntos que requiere el repertorio musical de la cámara es muy variado y amplio en todo momento. La información que aporta Labrador sobre el repertorio contradice, igualmente, esta afirmación, ya que la primera noticia que aporta sobre la adquisición de repertorio ya incluye “diferentes tríos, sonatas a solo y conciertos”.

actos, no es posible dar como completamente definitivo el grupo de músicos llamado a la cámara, aunque sería bastante aproximado<sup>96</sup>.

Todos los músicos contratados en palacio estaban a disposición de la familia real cuando así lo requiriera alguno de sus integrantes. De hecho, hasta que los infantes se independizaban y alejaban en cierta medida del control e influencia del rey, contaban para su servicio con músicos ya establecidos en algún departamento de la Casa Real, cuyo núcleo principal eran justamente los músicos de la capilla. Así pues, los instrumentistas que convoca Carlos IV a lo largo de los casi 30 años que dura su etapa de príncipe, proceden de este ámbito.

Hasta 1765 el príncipe comparte con sus hermanos los infantes las diversiones musicales. La primera noticia relacionada con la música desde la llegada de Carlos III con sus hijos es un pago a José Herrando por haber asistido al Pardo, junto a tres compañeros de la capilla, para la diversión de los infantes durante tres noches de Carnaval<sup>97</sup>. Desde 1761 y a lo largo de la década de 1770, el príncipe Carlos poseía un grupo estable de músicos destinados a su cuarto.

Junto a Sabatini, formaban parte de este grupo inicial Francisco Landini (violín), José Bonfanti (violín), Manuel Camato (violín, que realiza además algunas funciones de gestión como adquirir repertorio y gestionar la copia de música) y Domingo Porretti (violón). A este grupo que asiste entre los años 1761 y 1769<sup>98</sup>, se añade Cavaza, intérprete de oboe y flauta, en 1769. Tal y como queda constancia de la participación de Cavaza (la conocemos porque se olvidaron abonarle las mesillas correspondientes<sup>99</sup>), es bastante probable que hubiera asistido con anterioridad. Asimismo, José Princraut, trompa de la Real Capilla, sirvió al príncipe de Asturias antes de 1764, cuando murió<sup>100</sup>. En 1770 Francisco Mestres, intérprete de oboe y flauta fue convocado a la jornada de El Pardo<sup>101</sup>, en la que también estaba el violinista Domingo Rodil<sup>102</sup>, ambos probablemente participaron en ocasiones anteriores.

El príncipe cuenta al menos en estos años, de los que existe poca documentación, con cinco violines, un violón, un oboe, un trompa y el propio príncipe como violín. Si las funciones tenían como destinatarios además otros miembros de la familia real

<sup>96</sup> El tipo de documentación que se refiere a la participación de los músicos en la cámara es de varios tipos: memoriales de los propios músicos en los que mencionan haber actuado en el cuarto del príncipe o en la Real Cámara; los memoriales de las viudas y otros familiares que detallan los servicios prestados por los músicos; listas de miembros de la Real Capilla que deben asistir a funciones en los Reales Sitios, en los que constan pagos de las mesillas correspondientes a los criados que se desplazan junto a la familia real, entre otros. Esta documentación se encuentra dispersa prácticamente en todas secciones del Archivo General de Palacio, en especial expedientes personales, los libros de registros y las cuentas tanto de Carlos IV príncipe como Rey correspondientes a la sección de la cámara y la capilla.

<sup>97</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; infante don Gabriel, contaduría, leg. 295, cit. en B. Kenyon de Pascual, J. J. Martínez Cuesta: "El infante don Gabriel...".

<sup>98</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240. Se deduce este servicio continuado a la cámara del príncipe puesto que solicitan la continuación de las mesillas que reciben los criados por la asistencia a la familia real en sus desplazamientos.

<sup>99</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 77.

<sup>100</sup> "... habiendo tenido igualmente la honra de servir a sus altezas concurriendo a las academias que se han ejecutado en el cuarto del Príncipe nuestro señor...", memorial de su viuda, Ana María de Mingo, con fecha de 17-V-1764, en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>101</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>102</sup> *Ibid.*



podrían sumarse a estas sesiones los músicos destinados al resto de los infantes. El grupo de intérpretes es suficientemente amplio, como para que ya en julio de 1762 se haga referencia a la “orquesta de Sus Altezas”<sup>103</sup>.

El 24 de noviembre de 1770 falleció Felipe Sabatini. El príncipe elige para sustituirle a Cayetano Brunetti, decisión determinante en la posterior evolución de la vida musical en la cámara. Desde su nombramiento, Brunetti se convertirá en la figura principal de la música en la Corte, en paralelo a la dimensión que adquiere la propia actividad en el entorno del príncipe y después rey Carlos IV. Un elemento fundamental del nombramiento de Brunetti es que se dedica desde el principio, como compositor, a surtir de obras propias al príncipe. Escribe sonatas para el aprendizaje de su mecenas y pasa a ser el autor de una parte sustancial del repertorio; dirige además al elenco de músicos que intervienen en este ámbito.

A continuación paso a precisar los intérpretes que toman parte en esta actividad y sus condiciones de servicio. La continuidad del trabajo de varios músicos en esta dependencia hace que se consolide el grupo de integrantes en esta ocupación, lo que dará lugar posteriormente a la erección de plazas fijas. Junto a los intérpretes, se requieren para la práctica musical otros profesionales, principalmente copistas y constructores de instrumentos.

Durante la jornada de Aranjuez, se celebraba el juego hípico de las Parejas al que me he referido antes, el espectáculo más importante que tenía lugar en estos años. En él participan dos grandes orquestas, cuyo número variaba entre 40 y 67 integrantes. Los músicos que intervienen en ellas debían permanecer en Aranjuez durante una parte de la jornada (un mes o algo más), que llegaba a durar cerca de dos meses durante la primavera. Siete de los músicos de esta orquesta (en alguna ocasión sólo 5 ó 6), todos procedentes de la Real Capilla, eran convocados a las academias del cuarto del príncipe y debían permanecer la jornada completa (se quedaban más tiempo y se incorporaban antes)<sup>104</sup>. Otros participan además en otras actividades, como los embarcos<sup>105</sup>. Estos músicos recibían una gratificación de 6.000 reales extras por este trabajo, que unen al sueldo fijo de la capilla y a lo que perciben por la función de Las Parejas, que ascendía a 90 reales diarios<sup>106</sup>. El encargado de reclutarlos era Juan Bautista Isnar, un violinista que no ocupaba plaza en otro departamento de la Corte<sup>107</sup>. Sin embargo, desde 1779 es Brunetti quien gestiona todos los aspectos referentes a la música, incluso la propia tarea de Isnar, a quien finalmente sustituyó desde 1785. Se encargaba de reclutar a sus compañeros de la capilla para las academias, de cobrar el total de sus percepciones y distribuirlas después.

Brunetti era el responsable de reunir a los músicos también para el resto de jornadas. Constan numerosos pagos por este concepto, en los que se refleja la cantidad total a la que ascienden las mesillas de los intérpretes. Así, por ejemplo, en 1777 recibió 2.160

---

<sup>103</sup> El 12 de julio se libran 540 reales de Esteban de Bibar, maestro ebanista, por varias obras que ha hecho “para la orquesta de música de SSAA”, AGP, Reinados Carlos IV Príncipe, leg. 12.

<sup>104</sup> Sobre las Parejas, ver C. Bordas Ibáñez: “Coreografía y música...”. Las cuentas de estas funciones, en las que se detalla la asistencia de estos siete músicos a la cámara, AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 50. No existen las cuentas de los años 1780, 1781, 1782 y 1787.

<sup>105</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 12.

<sup>106</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 50.

<sup>107</sup> Los escasos datos biográficos de este músico, consta en la biografía de su hijo, Joaquín Isnar, que formó parte de la Real Capilla, en el apéndice I.

reales para distribuirlos entre los 9 músicos que fueron a tocar varias veces al cuarto del príncipe durante la jornada de El Pardo<sup>108</sup>. Además de los 17 reales de mesilla diarios durante las jornadas, los criados tenían costeadado el transporte y alojamiento mientras estuvieran fuera de Madrid. Los músicos recibían ayudas extras además para transportar los instrumentos, en especial, los más pesados, como contrabajos, claves y arpas.

Los músicos que el príncipe designa para que le sirvan en su cuarto de forma permanente, además del sueldo de la capilla y de las mesillas cobran gratificaciones. Estos pagos se realizan generalmente en dos periodos anuales, en San Juan y en Navidad. Cada integrante de la familia real solía añadir a estas pagas extraordinarias otras dos, una por el día del santo y otra el día del cumpleaños de su señor<sup>109</sup>.

### 3.4.1. *Músicos de la Real Capilla al servicio del príncipe Carlos*

Todo indica que C. Brunetti realizaba la selección de los instrumentistas, como máximo responsable de la gestión musical del cuarto del príncipe. Por el momento, desconocemos qué criterios empleaba para elegir a los intérpretes de la cámara. Es lógico pensar que optaría por los mejor preparados, algunos de los cuales pasarían a incorporar de forma permanente este grupo instrumental. Parece evidente que habría otro tipo de factores, como la pertenencia a un círculo cercano al propio músico como es evidente en el caso de su hijo Francisco. Brunetti estaría muy atento a los miembros de la orquesta de la capilla, a los que podría elegir para las festividades celebradas al margen de las funciones litúrgicas. Las oposiciones que se celebraban para dotar las plazas de instrumentistas de la Real Capilla, como hemos visto, eran eventos de la máxima categoría a las que acudían intérpretes de mucha preparación. La presencia en estas pruebas del propio príncipe en algunas ocasiones, muestra el interés que tenía él mismo en conocer a los que se incorporaban a la capilla, seguramente con la intención de poder contar con ellos en su propio cuarto. Conocida la preparación musical del príncipe, es posible que él mismo en ocasiones interviniera junto a Brunetti en la designación de los intérpretes para las academias.

#### 3.4.1.1. *Violines-violas*

Una vez que cuenta con C. Brunetti como maestro de violín, el 24 de enero de 1773 el príncipe Carlos dispone que Esteban Isern, violinista de la Real Capilla, y Manuel de Espinosa, oboe, están obligados a seguir las jornadas. A partir de entonces, Isern tiene la obligación de trasladarse a los distintos Sitios Reales donde se establece el príncipe y toda la familia de Carlos III. El nombramiento indica que Isern debe “tocar en las academias y demás que se ofrezca en su cuarto [del príncipe]”<sup>110</sup>. No es un nombramiento como el de Brunetti, sino que Isern pasa a tener una especie de “comisión de servicios”, en este nuevo destino. Isern era un violinista reputado en la Corte, donde trabajaba desde 1747. Había formado parte de la orquesta de ópera que actuaba en los Reales Sitios bajo las órdenes de Farinelli. El pago por esta nueva labor

<sup>108</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 1.

<sup>109</sup> Sobre las remuneraciones de los músicos véase el Capítulo III.

<sup>110</sup> AGP, Reinados, Carlos IV príncipe, leg. 2. G. Labrador indica que Isern asistía a las academias del cuarto del príncipe entre 1770 y 1774, pero no señala la fuente que le permite afirmar que acude desde 1770; en cualquier caso, no se refiere a este nombramiento.

es la mesilla de 17 reales diarios cuando estuviera fuera de Madrid y las gratificaciones que recibían el resto de los criados del príncipe. Conservaba la titularidad de su puesto en la Real Capilla, así como todos los beneficios derivados de ello. La dedicación de Esteban Isern a la música en el cuarto del príncipe fue breve, puesto que murió en octubre de 1774.

Felipe de los Ríos fue otro violinista que, según el testimonio aportado por su viuda, estuvo 28 años asistiendo a las academias, es decir, desde 1773. Murió en 1801 y los últimos cinco estuvo muy enfermo, por lo que no participaría en las academias. Así lo confirma Juan Oliver, cuando en 1801 solicitó recibir los 3.000 reales en concepto de gratificación que cobraba De los Ríos como violinista de la cámara. El príncipe adquiere un violín para Juan Oliver en 1787<sup>111</sup>, por lo que debía ser también instrumentista de la cámara ya al menos desde esa fecha.

El referido Domingo Rodil, al servicio del príncipe desde, al menos, 1770, recibió el 4 de junio de 1778 la orden de seguir al príncipe en todas las jornadas. El junio de 1782 estaba incluido entre los criados de la cámara con gratificaciones<sup>112</sup>. Rodil se mantuvo como músico en la cámara hasta 1792, cuando se quedó ciego, según explica de nuevo Juan Oliver<sup>113</sup>. A diferencia de Isern, Rodil estuvo al menos durante quince años asistiendo a las actividades musicales organizadas por Carlos IV, con lo que su puesto se consolidó a lo largo de tiempo.

Ramón Palaudarias asistía a la cámara al menos desde 1778, cuando fue llamado a la jornada de El Pardo<sup>114</sup>. Algunas noticias sobre su participación son discontinuas: en el mismo año de 1778 fue a la jornada de Aranjuez<sup>115</sup> y en 1786 asistió a la del Pardo<sup>116</sup>. Sin embargo, parece que su destino era permanente, lo que se deduce del testimonio del también violinista Pablo Nadal. En 1803, al poco de morir Palaudarias, Nadal solicitó la gratificación de 3.000 reales que recibía Palaudarias por su asistencia a la Real Cámara<sup>117</sup>. Jaime Rosquellas asistió a las jornadas de El Pardo en 1786 y 1788<sup>118</sup>. En 1780 ya dio el visto bueno a un violín Amati arreglado por el constructor Vicente Assensio<sup>119</sup>, por lo que aunque carezcamos de otros datos, es bastante probable que su relación con la cámara fuera duradera.

Otros violinistas actuaron ocasionalmente para el príncipe y, por las noticias conocidas hasta ahora, ninguno de forma permanente. Rafael Monreal fue llamado a los bailes en El Pardo en 1778<sup>120</sup>, y posteriormente asistió a la Real Cámara de Carlos IV. Juan Marcolini, fue convocado al Pardo en 1778 y a Aranjuez en junio de 1786<sup>121</sup>, al

---

<sup>111</sup> G. Labrador: "La colección de instrumentos...", p. 60.

<sup>112</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 2.

<sup>113</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3. cit. G. Labrador: "Música y vida cotidiana...", p. 68

<sup>114</sup> AGP, Reinados Carlos III, leg. 240.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> AGP, Reinados Carlos III, leg. 240 y AGP, Registros, tomo 113

<sup>117</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 3, 21-IX-1803.

<sup>118</sup> AGP, Reinados Carlos III, leg. 240, y AGP, Registros, tomo 113.

<sup>119</sup> E. Fonseca Sánchez-Jara: "Composturas y otros encargos...".

<sup>120</sup> AGP, Reinados Carlos III, leg. 240.

<sup>121</sup> AGP, Registros, tomo 113.

igual que Manuel Carreras<sup>122</sup>. Pablo Rosquellas asistió igualmente al cuarto del príncipe<sup>123</sup>. Bonifacio Zlotek acudió a la jornada del Pardo en 1786 y 1788<sup>124</sup>.

### 3.4.1.2. Violones y contrabajos

Domingo Porretti es el violonchelista más importante del periodo central del siglo XVIII. Su vinculación con la cámara del príncipe y los infantes se produce prácticamente desde su asentamiento en España, y continuó al servicio del príncipe Carlos al menos hasta 1778, cuando consta su participación en las academias<sup>125</sup>. En noviembre de ese año se le concede la gratificación que el príncipe ofrecía a sus criados más próximos en el día de su santo y cumpleaños, los días 4 y 12 de noviembre de cada año<sup>126</sup>.

Ramón Rodríguez Monroy sirvió en la cámara durante al menos 18 años. Monroy era intérprete de violón en la Real Capilla, aunque el instrumento que toca en la cámara es el contrabajo. Según V. Pérez, actuaba a diario en las academias del cuarto de los príncipes como contrabajista, e intentaron que entrase en la Real Capilla sin oposición, a lo que se negó el rey Carlos III<sup>127</sup>. Finalmente ganó una plaza de violón, tras realizar la oposición obligatoria<sup>128</sup>. Asistió a las jornadas entre 1778 y 1796 convocado para la asistencia a la Real Cámara<sup>129</sup>. No llegó a obtener plaza fija con Carlos IV, pero su participación fue continua, hecho confirmado porque en 1794 el rey adquiere un violón para él<sup>130</sup>.

José de Zayas fue otro de los violonchelistas más asiduos al cuarto de Carlos príncipe. Al menos desde 1778 fue llamado a las jornadas de El Pardo y Aranjuez. El testimonio de su hijo cuando quedó huérfano en 1804, confirma que participó en la cámara durante 22 años<sup>131</sup>, a pesar de que consta que ya asistía cuatro años antes, en 1778<sup>132</sup>. Lo confirman los datos de llamamientos para las jornadas en los años 1782, 1783, 1786, 1788, 1790 y 1796<sup>133</sup>. José de Zayas se había formado en el Colegio de Niños Cantores y aprendió violón con Porretti, a través de quien pudo entrar en contacto con la cámara.

Francisco Brunetti, hijo de Cayetano Brunetti, fue otro violón de la cámara. Su formación musical (al igual de la de su hermano Juan, muerto prematuramente), se desarrolló en París con Duport y fue financiada por el príncipe Carlos<sup>134</sup>. A su regreso a Madrid Francisco se integró en la cámara del príncipe. En abril de 1785 fue propuesto

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>124</sup> AGP, Registros, tomo 113; Reinados Carlos III, leg. 240.

<sup>125</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 2.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> BN, M 762, cit. G. Labrador: "Música, poder e institución...".

<sup>128</sup> Ver capítulo I, apartado 3.2.

<sup>129</sup> AGP, Reinados Carlos III, leg. 240; Reinados Carlos IV Príncipe, legs. 2 y 9; Reinados Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113 y 114; Real Capilla, C<sup>a</sup> 207.

<sup>130</sup> G. Labrador: "La colección de instrumentos...", p. 60, señala que es un violín, si bien al ser Monroy intérprete de violón y contrabajo, lo más probable es que fuera un violón.

<sup>131</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>132</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>133</sup> AGP, Reinados Carlos III, leg. 240; Reinados Carlos IV Príncipe, leg. 2, leg. 9; Reinados Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113 y 114; Real Capilla, C<sup>a</sup> 207.

<sup>134</sup> AGP, Carlos IV príncipe, leg. 9; G. Labrador: *Gaetano Brunetti...*, pp. 348-349.

“para tocar el violón en las academias que tiene S. A.”<sup>135</sup>. Desde el 1 de abril le asignó 600 ducados (6.600 reales) reales de gratificación. Desde el 16 de febrero de 1786 le reconoció las mismas gratificaciones que recibía a Domingo Rodil, lo que muestra cómo una de las pautas de funcionamiento es que a partir de un caso concreto, los siguientes interesados se apoyan en él, lo que conlleva la consolidación de esta práctica:

El Príncipe Nro Sr se ha dignado conceder a Dn Francisco Bruneti, músico violón, destinado a su real servidumbre, el goce de mesillas, y demás gratificaciones, o ayudas de costa, según y en la misma conformidad que se abonan a Dn Domingo Rodill, empezando a correr esta gracia, desde la presente jornada del Pardo, todo lo cual prevengo a Vmd para su inteligencia, y cumplimiento, rogando a Dios que le guarde muchos años” (Madrid, 16-II-1786. El duque de Uceda a Ignacio de Béjar)<sup>136</sup>

Son las mismas cantidades de gratificaciones y mesillas que gozaban como músicos de cámara su padre Cayetano y Manuel de Espinosa, si bien estos tenían un sueldo superior. Después de ascender al trono Carlos IV, fue nombrado criado de la cámara, junto a su padre y Espinosa. Además, había conseguido una plaza en la Real Capilla en 1787, como ya he señalado<sup>137</sup>.

Antonio Villazón, alumno de Porretti, con quien tenía una relación cercana, asistió al menos en una ocasión a la cámara, cuando fue requerido por el príncipe Carlos para participar en los bailes del Pardo en 1778<sup>138</sup>.

Junto a Monroy, otro de los contrabajistas de la capilla llamado a la cámara fue José Pastor. En este caso consta su asistencia en 1770 y en 1778 a los bailes del Carnaval celebrados en El Pardo<sup>139</sup>. Es posible que en este intervalo de tiempo participara en más ocasiones aunque no se conoce ningún testimonio.

#### 3.4.1.3. Fagotes

Joaquín Garisuain estuvo largos años destinado a la cámara del príncipe, prácticamente durante toda su carrera. Las primeras noticias de su asistencia son de 1778 y, a partir de entonces, pasa a ser su destino principal. Consiguió plaza fija en la cámara ya con Carlos IV en el trono. Fue además fagot en la orquesta de la duquesa de Osuna entre 1781 y 1792, compaginando los tres puestos.

#### 3.4.1.4. Oboes-flautas

Manuel Cavaza fue uno de los primeros oboes implicados en la actividad musical en el entorno del príncipe. Asistió al Pardo para los bailes de Carnaval en 1769, en cuya jornada estuvo 20 días<sup>140</sup>, y repitió en 1770<sup>141</sup>. Ese mismo año asistió el oboísta y flautista Francisco Mestres<sup>142</sup>, única noticia sobre su actuación en la música de cámara.

---

<sup>135</sup> AGP, Carlos IV príncipe, leg. 2.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> G. Labrador (“Música, poder e institución...”, pp. 245-246) valora este nombramiento de F. Brunetti en la Real Capilla como un complemento salarial. Creo, sin embargo, que hay que tener en cuenta que era la manera de integrarse en una estructura sólida en la Casa Real, sin estar a expensas de lo que le ocurriera a su protector el príncipe. No solamente era recibir el sueldo (que por otra parte se añade a lo que le abonan en la cámara) sino otros muchos beneficios que poseen los sirvientes de esta dependencia.

<sup>138</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 77.

Joaquín Isnar participó también en como intérprete de oboe, aunque ocupaba en la Real Capilla, como Garisuain, una plaza de bajón. Las noticias de su asistencia al cuarto de Carlos príncipe se extienden desde 1778 (llamado junto a otros instrumentistas de la capilla para los bailes de la jornada del Pardo<sup>143</sup>) hasta 1788, año en que acudió a las jornadas del Pardo y a la de Aranjuez<sup>144</sup>. Durante estos años solamente hay constancia de su participación en 1786 en la jornada de El Pardo<sup>145</sup>.

Gaspar Barli fue otro de los músicos permanentes en la cámara del príncipe. Su primera asistencia data de 1778, cuando fue llamado a la jornada de Aranjuez<sup>146</sup>. Su presencia desde entonces fue permanente. Una vez en el trono Carlos IV le concedió plaza de músico en su Real Cámara. El caso de Barli es llamativo puesto que antes de acceder a un cargo fijo en la Real Capilla, llevaba seis años sirviendo en el cuarto del príncipe. Entró en una plaza de fagot, y a los cuatro años pasó, sin examen, a una de oboe.

#### 3.4.1.5. Trompas-clarines

Antonio Scheffler asistió a las fiestas de Carnaval en El Pardo en 1770 (entre el 2 de enero y el 22 de febrero) y en 1778<sup>147</sup>. Según el testimonio de su esposa, María Tobías, en la solicitud de la pensión de viudedad enviada en 1788, su esposo asistió a la cámara de manera continuada, y había sido músico de cámara anteriormente durante el reinado de Fernando VI y María Bárbara<sup>148</sup>.

Angel Castronovo, trompa de la Real Capilla, fue llamado en algunas ocasiones al cuarto del príncipe. Al menos en 1770 y 1778 asistió a la jornada del Pardo, para los bailes de Carnaval<sup>149</sup>. Según el testimonio del puntador de la Real Capilla, Francisco Osorio, Castronovo acudía “a los reales cuartos de los príncipes nuestros señores cuando es necesario con los demás individuos instrumentistas”<sup>150</sup>, por lo que se deduce que su asistencia tenía cierta continuidad.

Pedro Literes (hijo de Antonio Literes, organista de la Real Capilla) era intérprete de trompa y completaba el grupo instrumental cuando los integrantes de la capilla estaban enfermos o ausentes; participó en las academias de música del príncipe, no sabemos con qué frecuencia. Es posible que en Aranjuez estuviera en algunas jornadas, pues había logrado una plaza en la orquesta de Parejas<sup>151</sup>.

<sup>141</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240, y Registros, tomo 113.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>148</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>149</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>150</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

<sup>151</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

Ignacio Marsala, intérprete de clarín y trompa, participó en las academias del príncipe, si bien parece que se incorporó poco antes de subir Carlos IV al trono, méritos que alegó para ser nombrado clarín en la Real Capilla en 1789<sup>152</sup>.

#### 3.4.1.6. *Clave-piano*<sup>153</sup>

En cuanto a los intérpretes de teclado, el príncipe eligió entre los músicos de la Real Capilla a Manuel Espinosa, a pesar de que ocupaba una plaza de oboe. Sorprende esta decisión puesto que hubo en estos años organistas de prestigio en la capilla, con nombres como Nebra, Literes, Rabaza, Moreno Polo, Lidón, Sessé, F. M. López y Teixidor. Desde el 24 de enero de 1773 el príncipe mandó que Manuel Espinosa, junto a Esteban Isern, siguiera las jornadas y cambió desde entonces su destino al cuarto del príncipe<sup>154</sup>. No se sabe con exactitud cuál sería su función inicial, si como intérprete de viento o de tecla, o de ambos, algo muy posible. Al menos por su testimonio sabemos que el clave se tocaba a diario en el cuarto del príncipe al menos desde 1779, cuando Espinosa se encargaba de templarlos. Como no tenemos constancia de otro instrumentista de tecla llamado a la cámara, es casi seguro que fuera él mismo el que se estuviera dedicado a su interpretación. En 1776 se identifica como “músico de cámara del príncipe y princesa de Asturias”<sup>155</sup>, cuando solicita la asignación del carruaje que le corresponde para trasladarse durante las jornadas a los Sitios Reales, por lo que aunque pudiera tocar en las academias cuando lo requiriera el repertorio correspondiente, su principal dedicación era la enseñanza de la princesa y después de las infantas. Desde ese mismo año se le incluye en las gratificaciones que otorga el príncipe a los músicos de la cámara, como ya se había reconocido a C. Brunetti<sup>156</sup>. Junto a Cayetano y Francisco Brunetti integró el primer grupo de músicos de la cámara nombrados por Carlos IV.

La fijación de los músicos en el cuarto del príncipe se produce de manera progresiva. La mayoría de ellos comienzan siendo convocados de forma esporádica. Su dedicación se afianza de manera gradual mediante ciertos reconocimientos; cuando su presencia es requerida con más frecuencia aumentan también las gratificaciones en reconocimiento a esta labor permanente en la música de cámara.

#### 3.4.2. *Aproximación de los grupos instrumentales del príncipe Carlos*

A partir de lo expuesto en las líneas precedentes, presento a continuación las agrupaciones instrumentales convocadas para las actividades musicales en las jornadas de las que poseemos información más precisa.

---

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> En cuanto a la terminología, el criterio adoptado es llamar clave al instrumento que tradicionalmente se llamaba “clavicordio”, cuyo nombre cambia precisamente en el último cuarto del siglo XVIII, y el de llamar piano como convención moderna al instrumento que en su época se llamó pianoforte o fortepiano, entre otras nomenclaturas.

<sup>154</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 1.

<sup>155</sup> AGP, Personal, Cª 324/32.

<sup>156</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 1.

<i>Músicos convocados en mayo de 1778 a la jornada del Aranjuez<sup>157</sup></i>	
Violín-viola	Cayetano Brunetti Domingo Rodil Ramón Palaudarias Rafael Monreal Bonifacio Zlotek
Violón	Domingo Porretti? José de Zayas
Contrabajo	Ramón Monroy
Oboe-flauta	Gaspar Barli
Fagot	Joaquín Garisuain
Trompa	Antonio Scheffler? Angel Castronovo?
Clave/piano	Manuel Espinosa

<i>Músicos convocados en enero de 1778 a la jornada del Pardo<sup>158</sup></i>	
Violín-viola	Cayetano Brunetti Rafael Monreal Domingo Rodil Ramón Palaudarias Felipe de los Ríos Juan Marcolini
Violón	Domingo Porretti? Antonio Villazón
Contrabajo	José Pastor Ramón Monroy?
Oboes-flautas	Gaspar Barli Joaquín Isnar
Fagotes	Joaquín Garisuain
Trompa	Antonio Scheffler Angel Castronovo
Clave/piano	Manuel Espinosa

<i>Músicos convocados en 1786 a la jornada de Aranjuez<sup>159</sup></i>	
Violines-violas	Cayetano Brunetti Domingo Rodil Ramón Palaudarias Felipe de los Ríos Manuel Carreras
Violones	Francisco Brunetti José de Zayas
Contrabajo	Ramón Monroy
Oboes-flautas	Gaspar Barli Joaquín Isnar
Fagotes	Joaquín Garisuain
Trompa	Antonio Scheffler? Angel Castronovo?
Clave/piano	Manuel Espinosa

<sup>157</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>158</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>159</sup> AGP, Registros, tomo 113.



<i>Músicos convocados en febrero de 1786 a la jornada del Pardo<sup>160</sup></i>	
Violines-violas	Cayetano Brunetti Domingo Rodil Ramón Palaudarias Felipe de los Ríos Jaime Rosquellas Bonifacio Zlotek
Violones	Francisco Brunetti José de Zayas
Contrabajo	Ramón Monroy
Oboes-flautas	Gaspar Barli Joaquín Isnar
Fagotes	Joaquín Garisuain
Trompa	Antonio Scheffler? Angel Castronovo?
Clave/piano	Manuel Espinosa

<i>Músicos convocados en enero de 1788 a la jornada del Pardo<sup>161</sup></i>	
Violines-violas	Cayetano Brunetti Domingo Rodil Ramón Palaudarias Felipe de los Ríos Juan Marcolini Jaime Rosquellas Bonifacio Zlotek
Violones	Francisco Brunetti José de Zayas
Contrabajo	Ramón Monroy
Oboes-flautas	Gaspar Barli Joaquín Isnar
Fagotes	Joaquín Garisuain
Trompa	Ignacio Marsala? Angel Castronovo?
Clave/piano	Manuel Espinosa

### 3.4.3. Músicos externos a la Corte

La asistencia a las academias del rey de músicos ajenos al ámbito cortesano debió ser escasa, o al menos tenemos muy pocas noticias al respecto. Sin embargo, hay algunas de ellas relevantes, ya que abren las funciones a la participación de músicos destacados. En 1785 acudió a tocar el violinista y compositor Antonio Lolli<sup>162</sup> a la jornada de El Pardo en 1785, en la casa de Campo del príncipe. Los gastos de la

<sup>160</sup> AGP, Registros, tomo 113; Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>161</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>162</sup> Este músico realizó a lo largo de su vida giras por distintos países de Europa, A. Mell: “Lolli, Antonio”, *New Grove*. Lolli se presentó en los conciertos cuaresmales. El 13 de marzo y el 15 del mismo mes de 1790 interpretó una sonata de violín suya a cargo de José de León. Tres años después, el 19 de junio de 1793 se anunciaba la venta de un libro de sonatas de violín “del célebre Don Antonio Loli, opera primera” por 60 reales. Ver Y Acker (ed.): *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos (1758-1808)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.

academia de música en la que participó Lolli ascendieron a 1.628 reales<sup>163</sup>. Lolli aún permaneció algún tiempo en España, puesto que se presentó en el teatro el 6 de diciembre de 1785<sup>164</sup>; posteriormente continuó su gira de conciertos por Portugal.

También Duport estuvo en España entre 1771 y 1772<sup>165</sup>; si bien no queda constancia de su actuación en Palacio, es probable que se produjera algún contacto con el príncipe.

El príncipe también dio su apoyo a algunos músicos, entre los que destaca Vicente Martín y Soler<sup>166</sup>. El músico valenciano fue intérprete de la orquesta de la compañía de ópera de los Reales Sitios<sup>167</sup>. Desde 1777 Martín y Soler se encontraba en Nápoles y enviaba música al príncipe Carlos, al menos entre 1779 y 1783, tanto obras propias como de otros autores<sup>168</sup>. Estas obras eran pagadas por el príncipe de Asturias, que abona a Martín y Soler, además del costo de la música recibida, cantidades similares a las que cobraban esos años los instrumentistas de la orquesta de Parejas de Aranjuez, de lo que puede deducirse que durante su estancia en Madrid con la compañía de ópera de los Reales Sitios posiblemente fuera de los miembros de esta orquesta.

### 3.5. Otros perfiles profesionales

Además de los intérpretes, la actividad musical de la cámara exigía la presencia de otros oficios que se integraron igualmente en el cuarto del príncipe. Son principalmente los copistas, los templadores y los constructores.

#### 3.5.1. Copistas

Junto a quienes ejercen específicamente el puesto de copistas, hay algunos músicos que actúan como intermediarios para tramitar la copia de música. Es el caso de Manuel Camato y Nicolás Conforto<sup>169</sup>, que se responsabilizan de estas gestiones antes del establecimiento de un encargado permanente de realizar las copias de música. La gestión de las copias se realiza bajo la supervisión del maestro de música de la cámara.

Según se afianza la práctica musical se hace necesario contar con un copista permanente destinado al cuarto del príncipe. El primero que recibe este encargo es Mateo Barrero Parragüés, que trabaja para el príncipe desde 1761, según indica su prima en la petición de pensión que realiza después de su muerte<sup>170</sup>. Sin embargo, las primeras cuentas conocidas son de 1770<sup>171</sup>. En 1771 fue nombrado “copiante de música

<sup>163</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 12.

<sup>164</sup> *Gaceta de Madrid*, nº 97, 6-XII-1785, cit. I. Sustaeta: *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

<sup>165</sup> J. Gosálvez: “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)”, *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 439-444.

<sup>166</sup> Sobre este importante músico ver L. J. Waisman: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007.

<sup>167</sup> AGP, Real Capilla, 295/22 (expediente matrimonial).

<sup>168</sup> Estos pagos constan en AGP, Carlos IV Príncipe, leg. 12.

<sup>169</sup> En 1774 Manuel Camato firma una cuenta de copia encargada por él para el príncipe y los infantes; en 1764 había comprado una ópera; 1765 presenta un recibo por la copia de una obertura de Manuel Pla, G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 79.

<sup>170</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 4.

<sup>171</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 45.

del príncipe niño y los infantes sus hermanos”<sup>172</sup>. Desde ese año se le manda seguir las jornadas y se le pone carruaje para sus traslados. En el cuarto del príncipe no percibía un salario fijo, sino que cobraba 10 reales por cada pliego de papel copiado, encargándose él del costo del material necesario para su labor. Presenta de forma periódica (2-3 veces al año) las cuentas de las copias que había realizado<sup>173</sup>. En 1780 obtuvo una plaza de copista en la Real Capilla tras la jubilación de Santiso, a pesar de lo cual no dejó de trabajar para el príncipe. Continuó después al servicio de Carlos IV cuando éste accede al trono.

En 1773 se incorpora al servicio del príncipe el copista Francisco Mencía; al menos desde esa fecha se tienen datos de su trabajo, según el testimonio de su viuda María Matías Rodríguez<sup>174</sup>. En 1778 es nombrado en la otra plaza de copista de la Real Capilla en sustitución de Llombart, que había fallecido. En la cámara, al igual que Barrero, presentaba varias cuentas a lo largo del año<sup>175</sup>. Le pagaban lo mismo que a Mateo Barrero, a razón de 10 reales el pliego copiado.

### 3.5.2. *Templadores y constructores*

En el cuarto de los príncipes eran necesarios diversos expertos que se hicieran cargo de templar y mantener los instrumentos y, al mismo tiempo, que construyeran nuevos cuando fuera necesario<sup>176</sup>.

En relación a la música de tecla hubo varios profesionales ligados a Corte. Diego José Fernández fue nombrado en 1747 por Fernando VI para hacer, componer y cuidar todos los claves en la Real Casa con sueldo de 500 ducados anuales. A la llegada de Carlos III realizó varios instrumentos para María Luisa, princesa de Asturias y para el infante don Gabriel, y se ocupaba de mantener y templar los instrumentos de tecla de la familia real. Cobraba distintas cantidades según los trabajos que realizaba y el infante don Gabriel le daba una asignación anual de 1.500 reales. Estuvo enfermo varios meses antes de morir, en 1775<sup>177</sup>. Desde 1774 le sustituía en estas mismas tareas su sobrino Julián Fernández, que falleció en octubre 1781<sup>178</sup>. Desde 1779 el templador de los claves es Manuel Espinosa, que afirma que se usaban a diario en el cuarto del príncipe.

Respecto a los instrumentos de cuerda, el príncipe compró una importante cantidad de ellos y mandó construir otros muchos. En estos instrumentos fue necesario reponer

---

<sup>172</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 2.

<sup>173</sup> Algunas de las cuentas de Mateo Barrero se encuentran en AGP, Reinados, Carlos IV príncipe, legs. 1, 2, 7, 12 y 45.

<sup>174</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 4.

<sup>175</sup> La primera cuenta es de 1775, reproducida en G. Labrador “Música y vida cotidiana...”, p. 77. Otras cuentas de Mencía, en Reinados, Carlos III, leg. 202; Reinados, Carlos IV príncipe, legs. 1, 2, 7, 12 y 45.

<sup>176</sup> Para los instrumentos que actualmente se conservan en palacio y en los Reales Sitios, algunos de ellos de los citados constructores, véase C. Bordas Ibáñez: *Instrumentos musicales en las colecciones españolas*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM-ICCMU, vol. 2, 2001.

<sup>177</sup> De este famoso constructor no se conoce actualmente ningún instrumento. Existen varios trabajos sobre Diego Fernández: B. Kenyon de Pascual: “Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos”, *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, ed. L. Morales, Almería, LEAL-instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2003, pp. 101-106. Sobre su trabajo para el infante don Gabriel, ver B. Kenyon de Pascual, J. Martínez Cuesta: “El infante don Gabriel...”; J. Martínez Cuesta: *Don Gabriel de Borbón y Sajonia...*

<sup>178</sup> B. Kenyon de Pascual: “Diego Fernández Caparrós...”, *id.*: “Fernández (II)”, *DMEH*, vol. V, p. 28. Estos textos recogen bibliografía más específica sobre las obras de estos constructores.

materiales, retocarlos y modificarlos, de tal forma que se adecuaran a la práctica instrumental de la cámara. Como explica Elsa Fonseca, en la contabilidad del príncipe consta un detallado registro de las “composturas” que se hacían a los instrumentos, ya desde 1762<sup>179</sup>.

José Contreras “el Granadino” obtuvo una plaza de violero en la casa de la Reina el 26 de febrero de 1741, y recibió encargos después del príncipe Carlos en 1762 y del infante don Gabriel. Continúa esta misma labor su hijo José Melitón Contreras. Éste solicitó después de hacer dos violines para Carlos IV que le nombrase “maestro de sus violines”<sup>180</sup>. Desde 1776 se incorporó también como violero Vicente Assensio, que pasó a encargarse del mantenimiento de la colección de instrumentos de arco y construir otros nuevos para la Real Cámara, hasta 1792<sup>181</sup>.

#### 4. La Real Cámara de Carlos IV: creación de una nueva sección musical (1789-1808)

El ascenso al trono de Carlos IV tras el fallecimiento de su padre Carlos III en diciembre de 1788, supone un punto de inflexión en la música de la Corte, sustancial para la organización de la Real Cámara. Una vez que Carlos IV ostenta el poder tiene capacidad para tomar las decisiones conducentes a la creación de una infraestructura musical sólida para la Real Cámara, el departamento de la Casa Real que aglutina la principal actividad musical que venía promocionando el monarca desde sus años como príncipe.

##### 4.1. Transformaciones institucionales en la Real Cámara. Algunas consideraciones previas

Lo que singulariza el reinado de Carlos IV es que los músicos de la cámara consiguen un estatus propio como criados de ella y, por lo tanto, estos puestos pasan a ser fijos. La innovación principal, por tanto, es la configuración de una nueva estructura que se consolida a los largo de los casi treinta años de reinado de Carlos IV (1789-1808). El afianzamiento de los cargos se aprecia de forma evidente en la categoría que alcanza en palacio en relación a los demás ámbitos de actividad musical y cuya trascendencia es posible valorar a partir de su proyección posterior.

Teresa Cascudo ha reconstruido la creación de las plazas de música en la Real Cámara, identificando qué músicos las ocuparon<sup>182</sup>. Muestra en este proceso además el

<sup>179</sup> E. Fonseca Sánchez-Jara: “Composturas y otros encargos...”; sobre la colección de los Stradivarius del Palacio Real véase C. Bordas Ibáñez: “The Stradivari of the Royal Palace in Madrid / Los Stradivari del Palacio Real de Madrid”, *The Decorated Instruments of Antonio Stradivari*, fotógrafo Shinichi Yokoyama, Tokio, S. Yokoyama, 2002, pp. 166-177; sobre la colección de instrumentos de Carlos IV véase G. Labrador: “La colección de instrumentos...”.

<sup>180</sup> G. Labrador: “La colección de instrumentos...”, p. 60.

<sup>181</sup> Assensio a lo largo de estos años realizó numerosas modificaciones en los instrumentos de arco, entre ellos los Stradivari, ver C. Bordas: “The Stradivari...”. Sobre esta labor existió un libro de cuentas del propio Assensio que no se ha localizado, aunque sí se han encontrado nuevos documentos entre las cuentas del príncipe Carlos sobre los detalles de su actuación sobre los instrumentos, E. Fonseca Sánchez-Jara: “Composturas y otros encargos...”. Algunos datos nuevos sobre la labor de Assensio en G. Labrador: “La colección de instrumentos...”.

<sup>182</sup> T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”. Todos los nombramientos a los que se refiere están en AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

cambio que se produce en la valoración profesional de los músicos en la Corte<sup>183</sup>. Posteriormente G. Labrador, que ha cuenta con varios trabajos sobre la música en la cámara entre 1760 y 1808, se ha referido al trasvase de músicos de la Real Capilla a la Cámara. Presenta asimismo un acercamiento a las plantillas instrumentales de la cámara en relación a al análisis del repertorio, que resulta bastante impreciso<sup>184</sup>.

Partiendo de estos trabajos previos, considero necesario abordar el estudio de la creación de esta nueva estructura musical en el contexto en el que se produce. Esto permite obtener nuevas perspectivas sobre este relevante proceso de transformación institucional. En primer lugar será posible establecer de forma más rigurosa el grupo de músicos implicados en la actividad musical de la cámara y descartar algunas conclusiones erróneas originadas al relacionar géneros instrumentales camerísticos con determinados momentos en que la cámara cuenta con unos u otros instrumentistas y precisar el concepto de “orquesta de la Real Cámara”. El proceso de establecimiento de las plazas, los músicos que las integran y la fijación de las condiciones están en permanente cambio. De hecho, no es hasta la llegada de José I cuando se produce la perspectiva necesaria que permite valorar el proceso en toda su extensión.

Uno de los aspectos principales a tener en cuenta es que la sección musical de la Real Cámara y la plantilla de músicos asistentes a las academias son diferentes. Si bien ambas realidades se solapan de continuo, es necesario no perder de vista que no se deben identificar los puestos musicales fijos de la cámara con la plantilla de músicos que acude a ella. Esto hace, precisamente, que sea muy complejo delimitar cuántos músicos acuden a la cámara en cada momento.

Desde luego, no resulta extraño que Carlos IV dotase a la cámara de una estructura musical propia, ya que sentía una fuerte inclinación hacia la música, la cultivó de forma intensa durante toda su vida y dedicó numerosos medios a ella. Sin embargo, la creación de esta sección no fue una idea premeditada del monarca, en el sentido de que Carlos IV hubiera proyectado la creación de una orquesta estable. Hay que entender que la orquesta, en realidad, ya existía en la Real Capilla, pues estaba dotada de un amplio grupo instrumental con intérpretes excepcionales (que como hemos visto eran cuidadosamente elegidos) de los que disponía con libertad, como hizo a los largo de los años como príncipe de Asturias, y de la que se habían servido igualmente sus antecesores, tanto Felipe V como Fernando VI. Ambos monarcas impulsaron una importante actividad musical también en la Real Cámara, pero sin llegar a dotarla de un departamento musical propio. La creación de las plazas de música de la Real Cámara de Carlos IV es el resultado de la inclinación de este monarca a recompensar a los músicos que trabajan a su servicio directo, combinada con la presión que ejercen los propios músicos de forma incansable y progresiva para mejorar sus condiciones. Esto da como resultado que los instrumentistas consiguen un incremento de los beneficios, tanto materiales (altos sueldos, gratificaciones, alojamientos, mesillas, transportes) como honoríficos (el estatus superior que implica ser criados de la Real Cámara, entrar en contacto directo con el rey, el uso del uniforme). El proceso de configuración de esta sección implica la consolidación de las plazas existentes y el establecimiento de una jerarquía entre ellas.

---

<sup>183</sup> T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”.

<sup>184</sup> G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”.

Junto a las plazas de nueva creación, los efectivos de la cámara incluyen músicos de la Real Capilla y algunos externos de manera puntual. A continuación se identifican los músicos que trabajaron en la Real Cámara de Carlos IV y las condiciones en las que lo hacían. A partir de ellos es posible delimitar los distintos tipos de adscripción profesional a este departamento. Si bien el grupo básico de profesionales de la cámara está compuesto por instrumentistas, la actividad musical requiere, como en el periodo anterior, la presencia de otros perfiles profesionales como los constructores de instrumentos o los copistas.

#### 4.2. Puestos tradicionales: maestro de música y violín de baile

Si bien la creación de la sección de música en sentido amplio es nueva, en la cámara se mantienen los puestos tradicionalmente vinculados a ella, como es el maestro de música y el violín que acompaña las lecciones de baile.

##### 4.2.1. Maestros de música

Conforto continúa su labor como maestro de música de la reina María Luisa. Carlos IV, cuando los infantes tienen la edad suficiente, nombra un maestro de música para su formación. En 1792 Manuel Espinosa es designado maestro de clave de las infantas Carlota Joaquina (a quien ya daba clase antes de subir Carlos IV al trono<sup>185</sup>), María Luisa y Josefina, con 5.500 reales mensuales. Espinosa era además oboe en la capilla y desde 1773 ese encontraba al servicio del príncipe. En 1789 fue nombrado músico con plaza en la Real Cámara<sup>186</sup>. En 1794 fue confirmado en el puesto de maestro de música (este nombramiento no especifica que enseñara sólo clave) de las infantas, pero sin sueldo.

En 1800 Pedro Anselmo Marchal, poco tiempo después de ser incorporado a la Cámara, es nombrado maestro de clave del príncipe Fernando y de los infantes Carlos María y Francisco de Paula. El rey se negó a sufragar este nuevo gasto y el sueldo de Marchal como maestro, que ascendía a 12.000 reales (que se suman a los 24.000 reales que percibe por la plaza en la Real Cámara, más el correspondiente a la plaza de organista de la Real Capilla), fue asumido entre los tres alumnos a partes iguales<sup>187</sup>.

En 1803 Francisco Federici fue nombrado “músico de cantar” de la princesa de Asturias, María Antonia de Nápoles, que murió el 6 de enero de 1806<sup>188</sup>. Posteriormente, después del regreso de Fernando VII, este puesto fue ocupado por Carlos Marinelli, que en 1817 fue nombrado “músico de cantar para la servidumbre de la reina”, puesto que había sido llamado para dar clases de canto y acompañar cuando cantaba la reina y la infanta. Para fijar las condiciones de este puesto se toma como referencia lo que recibía Federici, 12.000 reales como músico de cámara. En septiembre de 1817 se le concedió plaza en propiedad de músico de cámara, “bajo la oferta que hizo de arreglar las piezas concertantes y enseñar las voces”<sup>189</sup>.

<sup>185</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>186</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 2.

<sup>187</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 618/33.

<sup>188</sup> F. Sopeña: *Las reinas españolas y la música...* El nombramiento de Federici, AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>189</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 621/14.

El violinista de la Real Cámara Alejandro Boucher, que sirvió al rey en el exilio, afirma cuando regresa a España años después, que había sido maestro de música del infante don Francisco de Paula<sup>190</sup>. Francisco Brunetti dedicó una de sus obras a este hijo de Carlos IV, *Tema con variaciones para violoncello obligado con acompañamiento de toda orquesta dedicadas al Smo Sr infante D. Francisco de Paula y compuestas por D. Francisco Brunetti*<sup>191</sup>. Es posible que también fuera en algún momento su maestro de música.

#### 4.2.2. Violines de baile

A comienzos del reinado de Carlos IV, Manuel Camato continúa como violín de baile. Fue nombrado por Carlos III para acompañar las lecciones del príncipe y los infantes y seguía a la familia real durante las jornadas junto a Esteban Rosell, el maestro de danza<sup>192</sup>. Recibía de mesilla 15 reales diarios. Camato realizó, como he señalado, algunas tareas de gestión para los hijos de Carlos III<sup>193</sup>. Una vez en el trono Carlos IV es probable que tomara parte en algunas academias como intérprete, puesto que en su nombramiento consta que además de las lecciones de baile debe servir en otras tareas que se le asignen. Tanto el maestro de baile como el violín asignado a estas lecciones trabajaban al mismo tiempo para todos los hijos del monarca.

Después de la muerte de Manuel Camato, le sustituyó Dámaso Cañada en septiembre de 1798, con las mismas condiciones<sup>194</sup>. En septiembre de 1806 accedió a una plaza de viola de la Real Capilla, conservando la plaza de músico de los infantes<sup>195</sup>. Envío algunas peticiones anteriores a este nombramiento para acceder a una plaza en la Real Capilla, en las que comenta que había tocado en algunas ocasiones ante el rey<sup>196</sup>, por lo que si era necesario participaba en las academias, aunque no ha sido posible determinar en qué ocasiones.

Fernando VII siendo príncipe también organizaba en su cuarto actividades musicales, en muchos casos compartidas con sus hermanos los infantes. Para ello, cuenta, apoyado por sus padres los reyes, y en especial la reina María Luisa, con algunos músicos para su servicio. Dámaso Cañada asumió algunas tareas en la organización de estas diversiones<sup>197</sup>. A principios del siglo XIX Cañada entró en conflicto con Francisco Federici, que había sido nombrado maestro de cantar de la princesa, esposa de Fernando, príncipe de Asturias.

---

<sup>190</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 16678/19.

<sup>191</sup> BN, MC/5307/71. La partitura, manuscrita, tiene una portada con una orla muy elaborada.

<sup>192</sup> Esteban Rosell fue nombrado el 10 de septiembre de 1781. Este cargo junto al de violín de baile forman parte de la planta de criados de la Real Cámara, es decir a cargo de Carlos III. Recibían por la nómina de la Real Cámara un sueldo fijo y cada uno de los infantes y el príncipe les abonaban gratificaciones. Así, Rosell recibía en total 18.000 reales anuales, AGP, Reinados, Carlos III, leg. 200.

<sup>193</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15 y Personal, C<sup>a</sup> 166/5.

<sup>194</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 175/9, Reinados Carlos IV, Cámara, leg. 15; T. Cascudo: “La formación de la Orquesta...”.

<sup>195</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 15.

<sup>196</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 175/9.

<sup>197</sup> Así lo hace constar el propio Cañada posteriormente, AGP, Personal, C<sup>a</sup> 175/9.

### 4.3. *Músicos al servicio de la Real Cámara de Carlos IV*

Cuando Carlos IV asciende al trono no consta entre el grupo de criados de la cámara más músico que Gaetano Brunetti, en calidad de maestro de violín<sup>198</sup>. En la etapa anterior, el príncipe Carlos ya había nombrado a otros dos músicos para servir en la cámara: Manuel Espinosa y el hijo de Cayetano Brunetti, Francisco. Ambos estaban obligados a seguir al monarca en todos sus desplazamientos, por lo que en realidad habían sido exonerados de la asistencia a la Real Capilla, aunque mantenían allí su puesto. Que estos dos músicos de la Real Capilla destinados al servicio permanente al cuarto del príncipe no estén incluidos en las nóminas de la cámara después de tantos años refleja la indefinición en el que se sitúan estos músicos que no gozan de plaza propia. A pesar de la intensa actividad musical anterior, sus protagonistas no habían pasado a formar parte de la planta de criados, sino que continuaban asignados a la Real Capilla y su vinculación a la cámara era temporal.

#### 4.3.1. *Creación de una nueva sección musical*

A los pocos meses de ascender al trono, Carlos IV toma la primera de una serie de decisiones determinantes respecto a la organización musical de la Real Cámara: el nombramiento de tres músicos con plaza fija, Cayetano Brunetti<sup>199</sup>, Manuel Espinosa y Francisco Brunetti<sup>200</sup>, todos vinculados a la cámara en el periodo anterior. La novedad de estos nombramientos es precisamente que suponen los tres primeros puestos fijos como “músicos de cámara”, a los que se irán añadiendo otros.

El enorme reconocimiento que esta designación supone para estos músicos cortesanos queda claramente de manifiesto en dos aspectos: el derecho al uso de uniforme y el elevado salario que se les asigna. Los sueldos que se fijan para Cayetano y Francisco Brunetti y Manuel Espinosa, son mucho más altos que los que recibía cualquier otro músico de palacio (el sueldo más alto de la Real Capilla era el de maestro, 16.000 reales). Cayetano Brunetti y Manuel Espinosa cobran 24.000 reales anuales (el doble de lo que ganaban antes) y Francisco Brunetti, 12.000. Los tres mantienen el puesto y su dotación correspondiente en la Real Capilla. Un año después, en marzo de 1790, solicitaron las mismas gratificaciones que cobraban los criados de la cámara en los días y años de las infantas; Francisco Brunetti pidió además los 6.600 reales de gratificación que tenía antes de subir Carlos IV al trono, ya que por eso no le fue asignado el sueldo completo de 24.000 reales. Además de estos ingresos, recibían cada uno la mesilla por cada día que pasan fuera de palacio durante las jornadas, para las cual se les facilitaba el transporte para los traslados y el alojamiento, y mantenían las gratificaciones del día del santo y el cumpleaños del rey, y las de San Juan y Navidad, que ya percibían.

<sup>198</sup> En la contabilidad del príncipe entre 1782 y 1788 solamente se encuentra adscrito a la cámara, en la categoría de criado “extraordinario”, Cayetano Brunetti, por lo que es el único que consta en las nóminas de los criados de esta dependencia. AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, legs. 3-11.

<sup>199</sup> Efectivamente, a pesar de haber varios músicos que tenían como destino el servicio en la cámara del príncipe, a los que nos hemos referido antes y, entre ellos, Manuel Espinosa y Francisco Brunetti a quienes se les habían reconocido además las gratificaciones anuales, en las nóminas de criados de príncipes e infantas de 1778 el único que aparece es Cayetano Brunetti. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 210.

<sup>200</sup> AGP, Reinados Carlos IV, Capilla, leg. 3 y Cámara, leg. 15. T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”.



Entre 1789 y 1795 los músicos de la cámara, a excepción de estos tres mencionados, continúan siendo los instrumentistas de la Real Capilla. En 1795 fue incorporada Santa Naldi. El nombramiento se produce el 10 de agosto de 1795, con un sueldo de 24.000 reales, similar al de los dos primeros músicos, Cayetano Brunetti y Manuel Espinosa, en condición de “música de cámara”. No he podido averiguar a qué se dedicaba<sup>201</sup>. Es relevante señalar que no formaba parte del grupo de músicos de la cámara que acompañaba al rey en sus jornadas, por lo que probablemente fuera contratada para otras tareas en el entorno de la familia real y no para las academias instrumentales que organiza el rey en su cuarto. Su nombre real era Santa Gardoqui y estaba casada con el conde de Naldi, de quien adoptó el apellido. El conde era natural de Bolonia. Santa falleció el 10 de febrero de 1800, quedando el conde de Naldi percibiendo la pensión que le correspondía como viudo<sup>202</sup>.

Tras el nombramiento de Naldi, Francisco Brunetti se sintió agraviado y solicitó que se le igualase el sueldo de 24.000 reales. Dejaba así de percibir los 6.600 reales anuales de gratificación y pasaba a cobrar 24.000, como el resto de músicos de la cámara, junto a las mismas gratificaciones<sup>203</sup>. Pidió al rey que le eximiera de abonar la media anata; el rey accedió y pasó a ser sufragada por el monarca a través del bolsillo secreto; en adelante, los demás músicos realizaron similar solicitud y el rey sufragó la media anata de su propio bolsillo.

El nombramiento de Naldi originó la necesidad de fijar entre los músicos de la cámara el tipo de carruaje para los desplazamientos. Éste quedó establecido en una calesa y una acémila, como había estipulado una Real Orden de 18 de marzo de 1749<sup>204</sup>. Si llevaban además algún instrumento pesado debían solicitar el carruaje necesario también a cargo del erario real.

En 1796, durante la celebración de la jornada de Aranjuez, se incorporan cinco nuevas plazas a la Real Cámara. Es el momento de mayor crecimiento y no es casual que se produjese en una temporada en la que las funciones musicales en el entorno del rey eran excepcionalmente abundantes. En mayo entraron al servicio de Carlos IV el pianista-clavecista Pedro Antonio Marchal y su esposa, la arpista María Teresa Schneider<sup>205</sup>. Al mes siguiente, Gaspar Barli, intérprete de oboe, y los violinistas Alejandro Boucher y Francisco Vaccari.

De estos cinco nuevos ingresos, solamente Barli servía con anterioridad en la cámara. Pedro Antonio Marchal y María Teresa Schneider eran profesionales reconocidos. De origen francés, desarrollaron una destacada carrera musical en Portugal. En las décadas de 1780-1790 actuaron con frecuencia en los conciertos públicos de la capital portuguesa. Marchal era además compositor e interpretaba habitualmente su repertorio (que incluía numerosas obras para teclado y arpa que tocaba junto a su mujer). Junto a Francisco Milcent creó la editorial de música Real Fábrica a Armazém de Música, que se deshizo en 1795 pasando el negocio de Marchal a

---

<sup>201</sup> T. Cascudo apunta la posibilidad de que fuera intérprete de arpa. G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”, p. 90, la identifica como intérprete de violín, a pesar de que no da ninguna fuente que lo confirme.

<sup>202</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>203</sup> Ibid.

<sup>204</sup> En el marco de las reformas de 1749 se redacta un reglamento propio para los carruajes, que permanece vigente en los reinados de Carlos III y Carlos IV, AGP, Administrativa, legs. 939 y 941.

<sup>205</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15; T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”.

denominarse Real Impressao de Música<sup>206</sup>. No sabemos los cauces por los que entró en contacto con Carlos IV, pero es probable que su traslado a Madrid lo hiciera con la seguridad de conseguir un puesto en la Corte, ya que en Lisboa gozaba de un alto nivel profesional y no parece lógico que decidiera abandonarlo sin la seguridad de otro empleo. Los lazos familiares entre la Corte portuguesa y la española, o los contactos de algún diplomático pudieron facilitar su traslado. Desde luego su incorporación a la cámara se hizo al más alto nivel, puesto que Carlos IV le señala el mismo salario que tenían los demás músicos de cámara, 24.000 reales, con la indicación expresa de que es la cantidad que cobra Cayetano Brunetti. Además del sueldo, el monarca facilita al matrimonio alojamiento con cochera y los muebles precisos hasta que trajesen los que tenían en Lisboa<sup>207</sup>. Tanto el sueldo que se estipula a Marchal como a su esposa, como la intervención de Marchal en asuntos musicales que hasta entonces eran privativos de Brunetti (copia de música, elección de repertorio, supervisión en la adquisición de instrumentos, etc), demuestra que su contratación tuvo mayor alcance que la simple incorporación de un nuevo instrumentista. Su entrada en la cámara supone un cambio en la vida musical de este espacio, quizá porque Brunetti había agotado en parte sus iniciativas (quizá por ser mayor y llevar muchos años cómo compositor de música) o bien porque el rey deseaba explorar nuevos caminos. Así, a partir de la entrada de Marchal y su esposa se aprecia una nueva orientación del repertorio, que se plasma las cuentas de copia, en las nuevas adquisiciones de partituras así como en la compra de instrumentos<sup>208</sup>. Tras su incorporación a la cámara, Marchal fue inmediatamente obsequiado con una plaza de supernumerario en la Real Capilla. Recibía todos los beneficios del cargo, pero no estaría obligado a ejercerlo<sup>209</sup>. Otra evidencia del alto rango que ocupa Marchal en la Corte, es que fue elegido pocos años después maestro de los infantes y del príncipe de Asturias, don Fernando, futuro Fernando VII<sup>210</sup>. Entró entonces en competencia con otra figura central de la cámara, Manuel Espinosa.

Gaspar Barli fue nombrado músico de la Real Cámara un mes después que el matrimonio Marchal y al mismo tiempo que el violinista Francisco Vaccari. Barli, probablemente, se sintió menospreciado con la contratación de estos músicos venidos de fuera, ya que él era distinguido como un prestigioso intérprete y llevaba muchos años tocando en el cuarto del rey. El 31 de mayo, 25 días después del nombramiento de los Marchal, Barli solicita ser nombrado músico de la Real Cámara, precisamente aduciendo su trabajo en ella durante diecisiete años. En su escrito reclama la “dotación que sea de su real agrado”<sup>211</sup>. Carlos IV accedió a otorgarle una plaza en la cámara con 6.000 reales anuales, cantidad bastante inferior a la del resto de músicos. La indefinición en la asignación de esta plaza proviene precisamente de que en el reglamento no constan

<sup>206</sup> M. C. de Brito: “Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, VII, 1, 1984, pp. 191-203; T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”, p. 83. L. Siemens: “Pedro Anselmo Marchal en Madrid 175-1812) y sus obras de tecla dedicadas al príncipe de Asturias, su discípulo”, *Libro homenagem a S. M Kastner*, Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1992, pp. 535-543. Siemens da a conocer algunas obras que Marchal escribió para su alumno el príncipe de Asturias, Fernando, así como los documentos en los que consta su nombramiento como organista y como maestro de música del príncipe y los infantes.

<sup>207</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, cámara, leg. 15.

<sup>208</sup> G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”, pp. 88-89. En julio de 1796 se copian varias obras para piano y arpa, instrumento que toca su esposa. No solamente se adquieren obras nuevas, sino que se adaptan a estos instrumentos otras ya presentes en palacio, como unos quintetos de Brunetti.

<sup>209</sup> Ver en el Capítulo I, el apartado dedicado al acceso a las plazas de la Real Capilla. G. Labrador: “Música, poder e institución...”.

<sup>210</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 618/33, L. Siemens: “Pedro Anselmo Marchal...”.

<sup>211</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

plazas de músicos y la dotación no se había fijado hasta 1789 con los primeros nombramientos. Las dificultades monetarias del momento obligan a rebajar la asignación de las nuevas incorporaciones de forma notable. Barli, a pesar de haber mencionado que quería la plaza con el sueldo que le dieran, no cesó de solicitar un aumento, que no llegó a obtener. En 1807 insiste en que le concedan 24.000 reales o en su defecto que colocasen a su hija, que era cantante. Las dificultades económicas que atraviesa la Casa Real en esos años es el argumento para desestimar la petición<sup>212</sup>.

El violinista Francisco Vaccari se incorpora al mismo tiempo que Barli (el 16 de junio de 1796) a otra plaza con un sueldo similar, 6.000 reales. Vaccari era violín supernumerario de la Real Capilla desde 1794, acreditando ser “músico numerario del príncipe de Parma”<sup>213</sup>, y había ascendido a la última plaza de viola en 1795.

Menos de un mes después se incorporó el violinista Alexandre Boucher. Boucher llegó a Madrid a mediados de 1796. En agosto recibió una recomendación para actuar ante la duquesa de Osuna, conocida mecenas, que se mostró molesta porque finalmente Boucher se colocó en palacio sin haber acudido cuando ella le llamó a actuar en su casa<sup>214</sup>. Enseguida, no sabemos a través de qué vías, consiguió la protección de Carlos IV. El éxito de Boucher en palacio fue inmediato, pues fue nombrado el 27 de julio de 1796 violín de la Real Cámara con un sueldo de 12.000 reales anuales y, al mismo tiempo, se le concedió una plaza de violín supernumerario de la Real Capilla con el sueldo de la última plaza, de 7.000 reales anuales. Desde octubre de 1801 se ausentó y no regresó hasta muchos años después. Fue un violinista de gran prestigio, viajó por numerosos países de Europa y es reconocido como un gran virtuoso del instrumento<sup>215</sup>. Según su propio testimonio, sirvió a Carlos IV durante su exilio en Francia<sup>216</sup>.

Las desigualdades salariales en la cámara produjeron ciertos celos y malestar entre los peor pagados. Así, en julio de 1796 el rey decidió fijar el sueldo para un músico de cámara en 12.000 reales, sin aplicarse la medida a los que habían entrado con una dotación superior. Se toma como referencia ahora el salario que se había señalado a Conforto cuando fue incorporado a la cámara a finales de 1788. Esta decisión no sirvió para establecer un nivel salarial fijo para la cámara, como veremos, ya que cada uno de los músicos negociaba unas condiciones propias y el rey era dadivoso en ello, aunque sirvió de patrón fijo como el mínimo a percibir. Barli y Vaccari vieron al menos doblar su sueldo y equiparse a Boucher, nombrado después.

El proceso de fijación de puestos y su jerarquía vive en estos meses su etapa más decisiva. Dado el incremento de músicos asignados a la cámara y en condiciones bastante ventajosas, Gaetano Brunetti considera necesario marcar su categoría superior.

---

<sup>212</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 15639/1. Sobre su relación con la casa de Osuna, ver J. Ortega: “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”, *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 643-697, y J. C. Fernández Cortés: *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

<sup>213</sup> La hija de Carlos IV, María Luisa Josefina (6-VII-1782 – 13-III-1824) se casó con Luis, Príncipe de Parma, duque de Parma y rey de Etruria, AGP, Personal, C<sup>a</sup> 1309/4, y Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>214</sup> J. Ortega: “El mecenazgo musical...”.

<sup>215</sup> Sobre algunos testimonios acerca de su nivel como instrumentista, así como una visión de su carrera internacional (a excepción de la parte española), H. Audéon: “Boucher, Alexandre-Jean”, *TNG*.

<sup>216</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 16678/19.

Así, tras la petición del propio Brunetti, el rey le nombra en agosto de 1796 director de la Real Cámara<sup>217</sup>, despejando las posibles dudas hacia su liderazgo y respecto a la consideración de su patrono tras la contratación de Marchal. De nuevo, no es un nombramiento a iniciativa del propio monarca, es Brunetti quien lo solicita y el rey, en una muestra de protección y aprecio a su maestro de música, accede: “Condesciende el rey con la súplica de Cayetano Brunetti y le nombra director de música de la Real Cámara” (San Ildefonso, 17-VIII-1796)<sup>218</sup>. Es un puesto de nueva creación en el organigrama de la cámara, y así lo expresa el jefe de este departamento, el duque de Frías, sumiller de Corps:

[el Rey] concede a Brunetti destino de director de música de la Real Cámara, pero como es de nueva creación, nos hallamos sin saber cuáles son sus funciones, bien que a lo que yo comprendo deberá tener alguna autoridad (subordinada a la del jefe de la Real Cámara) sobre los otros músicos de la misma, tener en su poder todas las copias de música que se saquen para S. M. tanto del citado Brunetti como de otros, elegir aquellas piezas que hayan de tocarse para la diversión de S. M.

Con este motivo, y siendo esta gracia en los términos que yo le concibo, no puedo menor de hacer presente, para que V.E. sirva ponerlo en la real consideración de S.M. que me parecía muy conveniente que teniendo alguna superioridad sobre los demás músicos de la Real Cámara, tuviese igualmente algún exceso de sueldo, en atención a sus muchos y buenos servicios, y a lo que tiene trabajado en la composición de piezas de música, como también algún distinguo en su uniforme, uno, y otro, según fuese la real voluntad de S.M.” (19-VIII-1796, el duque de Frías a Eugenio de Llaguno)<sup>219</sup>.

Esta intervención del sumiller de corps evidencia hasta qué punto la música había alcanzado un lugar importante en la Real Cámara, para que el propio jefe señale que el director de música asume la autoridad de los músicos de la cámara, subordinada solamente al sumiller. Las funciones de Brunetti en realidad, no aumentan, ya que eran las que venía realizando desde su nombramiento. Este nuevo puesto es un reconocimiento a su liderazgo y, sobre todo, es un premio a los dilatados servicios prestados al monarca. A pesar de ser una distinción conferida a una persona concreta, el puesto queda ya instituido para el futuro.

A pesar de que este nombramiento le llega a Brunetti prácticamente al final de su vida, es muy relevante contrastar las atribuciones que se asignan al puesto y que ya venía desempeñando desde su nombramiento: componer música, seleccionar el repertorio, adquirir repertorio, encargar y supervisar la copia de música, custodiar la papelería de música, seleccionar músicos para las academias y repartir los papeles en ellas, dirigir las academias, supervisar la labor de los violeros, la compra de instrumentos y su conservación. Desde luego, Brunetti es el responsable principal de la actividad musical de la Real Cámara a todos los niveles, solamente bajo la autoridad del monarca, lo que le sitúa en un nivel muy elevado entre el grupo de sirvientes de la Casa Real.

En 1797 tienen lugar dos nuevos nombramientos. Dadas las dificultades financieras de la corona, no se les asigna sueldo, ya que tenían plaza en otros departamentos. Recibirían el pago de las mesillas diarias durante las jornadas. Nuevamente se produce la dotación en la época de la jornada de Aranjuez, cuando la música era la principal

<sup>217</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15. T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”, y G. Labrador: *Gaetano Brunetti...*, p. 351.

<sup>218</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>219</sup> *Ibid.*

diversión del rey. Se incorporan dos instrumentistas de viento: Joaquín Garisuain y José Trota<sup>220</sup>. Garisuain, al igual que Barli, llevaba muchos años al servicio real. Entró en la Real Capilla en 1775 y desde 1778 comenzó a servir en la cámara. El 16 de julio de 1797 el rey le concedió plaza de fagot de la Real Cámara en los mismos términos que a Josef Trota Catielo. A partir de enero de 1799, tras al fallecimiento de Brunetti, empieza a recibir la mitad de lo que éste cobraba, 12.000 reales anuales.

José Trota era músico en las Reales Caballerizas y solicitó una plaza de agregado a la Real Capilla en 1792. Se le concedió en septiembre de 1793, con 300 ducados anuales para que los disfrutase con el sueldo que tenía como trompa de las Reales Caballerizas. El 25 de junio de 1797 fue nombrado músico de cámara sin sueldo. En 1799, tras la muerte de Brunetti, recibió los 12.000 reales restantes de los 24.000 que tenía éste. En mayo de 1806 solicitó aparecer en las nóminas de la cámara delante de Garisuain porque era más antiguo y podría “tener algunos perjuicios en aquellos casos en que gobierna la antigüedad”<sup>221</sup>.

En 1798, dos años después de llegar a director, Cayetano Brunetti falleció. En cierta medida, hubiera parecido lógico que Marchal asumiera el puesto, una vez que había obtenido la confianza del monarca, ya que le había asignado tareas de responsabilidad en principio propias del director. Sin embargo, el sistema administrativo de palacio pesa más y le sustituye Manuel Espinosa, haciendo prevalecer el criterio de antigüedad. Espinosa aporta un perfil muy distinto, se encontraba en el final de su carrera y sus funciones estuvieron relacionadas principalmente con la música de tecla y la enseñanza de la música a la familia real, y no con las Reales Academias del cuarto del rey. Tampoco era compositor y en su nombramiento se le excluye de la custodia de los violines, “que queda reservada a la real voluntad”<sup>222</sup>. De hecho, a pesar de permanecer como titular, al poco tiempo asumió las funciones de dirección Francisco Brunetti, el hijo de Cayetano<sup>223</sup>, que sí había participado intensamente con su padre en la cámara. Francisco Brunetti, después de unos años de interrupción en cuanto a la renovación del repertorio, impulsó una nueva dirección aumentando la presencia de música para violonchelo de manera significativa<sup>224</sup>. Recupera como parte de sus atribuciones el mantenimiento de los instrumentos de arco. En septiembre de 1803 Espinosa solicitó una ayuda económica, puesto que “por su ancianidad y cortedad de vista necesita más auxilios para mantenerse y salir de algunos atrasos...”<sup>225</sup>. Dada su precaria salud, en esos años se encontraría bastante prácticamente retirado.

Los dos siguientes nombramientos recaen en Melchor Ronzi y Carlos Marinelli. Ambos fueron de carácter honorífico, y no hay constancia del motivo por el que se producen, y no hay evidencias de su participación efectiva en la Real Cámara de Carlos IV. De hecho en la lista de músicos que asisten a las jornadas donde aparecen todos los músicos con plaza no aparecen en ningún caso ni a Ronzi ni a Marinelli<sup>226</sup>. Posteriormente ambos fueron incorporados al servicio real en puestos importantes.

---

<sup>220</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>221</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15. no sólo hemos visto la importancia de la antigüedad en los ascensos de las plazas de la Real Capilla, el propio Trota será nombrado posteriormente director de la Real Cámara en virtud de este criterio. Ver el final de este apartado y el apéndice biográfico.

<sup>222</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 3, 1-I-1799.

<sup>223</sup> G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>226</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 22.

Ronzi fue nombrado el 24 de septiembre de 1801, y el rey le concede “los honores y uso de uniforme de músico de su Real Cámara”<sup>227</sup>. No existe constancia de qué funciones desempeñaba, si participaba como instrumentista en las academias, si era maestro de instrumento de algún miembro de la familia real, o realizaba otras funciones; es probable que este nombramiento fuera un reconocimiento honorífico por su dilatada actividad como empresario teatral. Fue nombrado en 1809 primer violinista de la Real Capilla y la Real Cámara, por José I, quien le encarga asimismo la organización de los teatros<sup>228</sup>.

El caso de Marinelli es similar, aunque su peso en la vida musical con Fernando VII es mucho mayor. La entrada Marinelli está relacionada con las nuevas iniciativas musicales de palacio que emprenden los hijos de Carlos IV, bastante más interesados por la música vocal que la instrumental. Ésta había logrado un espacio en palacio que se mantendría en el futuro, pero había perdido su hegemonía. Marinelli, al igual que Ronzi, había fraguado su sobresaliente carrera en el mundo del teatro. El 20 de septiembre de 1801 se le concedió como “profesor de música” el uniforme de músico de la Real Cámara con carácter honorario, es decir, sin sueldo. Su tarea fue principalmente enseñar canto a las infantas. Marinelli fue un célebre profesor, y entre sus alumnas estuvo Isabel Colbran, una de las cantantes más reconocidas de su tiempo y de brillante carrera internacional, que también estuvo en sus inicios vinculada a la Corte. Asimismo, al menos desde 1800 fue maestro de música de los hijos del duque de Osuna.

El 26 de junio de 1802 se incorporó a la Real Cámara el último instrumentista, el violinista Antonio Font. Asistía a las academias desde la jornada de San Ildefonso de 1801, cuando el rey le mandó acudir a las Reales Academias, hasta “nueva orden”<sup>229</sup>. Al año siguiente, el 20 de junio de 1802, fue nombrado músico de la Real Cámara con 12.000 reales de sueldo, “asignados a esta clase por regla general”<sup>230</sup>. Font era hijo de Francisco Font, padre de una larga familia de instrumentistas de cuerda, que si bien durante el reinado de Carlos III vieron denegado su acceso al servicio de la familia real a pesar de haber establecido el monarca su derecho a integrar la Real Capilla por haber servido al infante don Luis, con la llegada de Carlos IV se fueron incorporando a distintos puestos tanto en la capilla como en la cámara.

A partir de 1802 los dos nuevos músicos de la cámara son Francisco Federici, como maestro de canto de la princesa de Asturias, y el cantante Miguel Bacani, que, aunque no consta expresamente en su nombramiento, parece que su destino estaba también en el cuarto de la princesa y/o de las infantas. Ambos músicos estaban relacionados con el teatro, al igual que Ronzi y Marinelli.

Francisco Federici había llegado a Madrid, procedente de Lisboa, llamado por Ronzi, que le contrató como compositor en la compañía del Coliseo de los Caños. Debía contar con grandes apoyos en palacio, puesto que Federici pronto mostró que su ambición era ocupar el puesto principal de la música en la Corte, que tras muchos años

<sup>227</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15. T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”.

<sup>228</sup> L. Robledo: “La música en la corte de José I”, *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-243; id.: “El Conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000-03, pp. 13-25.

<sup>229</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>230</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

y variados conflictos consiguió. En junio de 1804, tras la muerte de Isabela, músico trompa que tenía una plaza de supernumerario en la Real Capilla, Federici pidió una plaza de maestro supernumerario con los 6.000 reales de sueldo que tenía Isabela y suprimir la plaza de trompa. Si bien en principio no eran partidarios de alterar el sistema, en enero de 1805 le nombran maestro supernumerario de la Real Capilla (sin duda apoyado por su protectora, la princesa de Asturias). Meses después, cuando Lidón ascendió a la plaza de maestro titular, Federici fue nombrado en el puesto de vicemaestro pero relevado de asistir a la capilla por estar empleado al servicio de la princesa. Esto le permitía disfrutar de un puesto de prestigio como compositor, que era su anhelo, pero sin la carga de trabajo del vicemaestro. Durante la invasión francesa se marchó de Madrid y, después del regreso de Fernando VII, recuperó su antiguo puesto como vicemaestro, tras demostrar que no sirvió al gobierno intruso. Sin embargo, Federici considera un fin mucho más alto ser compositor de la cámara y pide ser elegido agregado del cuarto del rey, pero no como intérprete o acompañante, sino en la composición y dirección de música, “ramo ciertamente superior, y perteneciente como tal a solo los maestros”. Federici mantuvo constantes enfrentamientos con Lidón, pues el maestro no quería que usurpase sus responsabilidades. Lidón no facilita que se copien sus obras, ya que Federici quería componer pero no asumir ninguna otra función en la capilla pues iba a las jornadas junto a los miembros de la familia real para los que trabaja.

Bacani fue un cantante de éxito en los teatros de Madrid y otras ciudades. En 1802 fue propuesto para ocupar una plaza supernumeraria de bajo en la Real Capilla, plaza a la que renunció en abril de 1804. Este cantante, que era reclamado en los teatros, no tenía permitido actuar en ellos siendo criado de la Casa Real. Por este motivo, al obtener la plaza de músico de cámara, dilató el momento de realizar el juramento. En febrero de 1805 fue admitido de nuevo como supernumerario en la Real Capilla y, al poco tiempo, en mayo, el rey le nombra “músico de cámara” con el sueldo de 12.000 reales. Tampoco duró en este puesto, en 1806 estaba en Barcelona y preparado para marchar en noviembre a Italia. En agosto de 1806 pidió la dimisión de su plaza conservando el uso del uniforme<sup>231</sup>. Parece que la dedicación de Bacani al repertorio vocal lo relaciona con Federici y la actividad de la música en el cuarto de la princesa de Asturias. Las cuentas de los copistas reflejan un inusitado interés por la música vocal, principalmente arias de óperas, repertorio prácticamente ausente los años anteriores donde la práctica instrumental era hegemónica. Este nuevo repertorio es introducido por la princesa de Asturias, pues parece que Carlos IV no incluyó en sus academias la música vocal; de todos modos, no es posible descartar de forma categórica que en las funciones del cuarto del rey pudiera tener alguna presencia la música vocal, ya que las actividades promovidas en el entorno de la familia real no estaban absolutamente delimitadas y parece lógico suponer que, como ocurrió a inicios del reinado de Carlos III con sus hijos, compartieran algunas diversiones.

---

<sup>231</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3 y Cámara, leg. 15.

Tabla cronológica de contratación de músicos en la Real Cámara

Fecha nombramiento	Fecha fallecimiento	Nombre	Actividad	Salario (reales)	Procedencia
17.03.1789 Violín de cámara 08.1796 director de música	16-XII-1798	Cayetano Brunetti	violín	24.000	Real Capilla
17.03.1789	21-IV-1810	Manuel Espinosa	clave- piano/oboe/templador/ maestro de clave	24.000	Real Capilla
17.03.1789	Después de 1832	Francisco Brunetti	violonchelo	12.000 + 6.600 24.000	Real Capilla
10.08.1795	II-1800	Santa Naldi	arpa?	24.000	?
09.05.1796	Después de 1809	Pedro A. Marchal	piano	24.000	Corte de Portugal
09.05.1796	Después de 1809	M <sup>a</sup> Teresa Schneider	arpa	24.000	Corte de Portugal
06.1796	28-IV-1826	Gaspar Barli	flauta/oboe	6.000 VII-1796: 12.000	Real Capilla
06.1796	Después de 1832	Francisco Vaccari	violín	6.000 VII-1796: 12.000	Real Capilla
07.1796	29-XII-1861	Alejandro Boucher	violín	12.000	París?
25.06.1797	20-XII-1833	José Trota	trompa/clarín	Sin sueldo XII-1798: 12.000	Real Capilla/Reales Caballerizas
07.1797	28-III-1810	Joaquín Garisuain	fagot	Sin sueldo 12.1798: 12.000	Real Capilla
24.09.1801	Después de 1809	Melchor Ronzi	violín	honorario	Teatro
24.09.1801	31-XII-1823	Carlos Marinelli	maestro de canto	honorario	Teatro
20.06.1802	13-IV-1810	Antonio Font	violín	12.000	Real Capilla
08.05.1805	Renunció VIII-1806	Miguel Bacani	cantante (bajo)	12.000	Teatro / Real Capilla

Después de analizar los nuevos puestos musicales de la Real Cámara queda claro que no fue propiamente la creación de una orquesta. Si se examina la composición de esta sección musical al finalizar el reinado, en 1808, las plazas fijas estaban ocupadas por el director, dos violines, un violón, un pianista, una arpista, un oboe, un trompa y un fagot. A estos se añaden dos honorarios que como tales, no participaban en las funciones. El resto de nombramientos lo fueron en calidad de maestros de las distintas personas reales.

Esto es relevante en relación a lo que se ha planteado en la historiografía como la creación de la orquesta de la Real Cámara<sup>232</sup>. Ha quedado claro que la orquesta como tal existe en la Real Capilla y por tanto, desde mediados del siglo XVIII la Corte cuenta ya con un grupo orquestal amplio y establecido. Por otra parte, es evidente, como vemos a continuación, que las plazas fijas de la cámara no fueron más que una parte de los recursos con los que cuenta el rey, formando parte de ellos muchos de los instrumentistas de la Real Capilla, como en la etapa anterior.

<sup>232</sup> T. Cascudo: “La formación de la orquesta...”.



#### 4.3.2. *Músicos de la Real capilla adscritos a la Real Cámara*

De forma similar a lo que ocurre durante los años en que Carlos es príncipe, junto a los músicos de las nuevas plazas de la Real Cámara había otro grupo amplio asistía con regularidad de las Reales Academias. Estos intérpretes tenían distintas condiciones para servir en la cámara. Algunos estaban obligados a asistir de forma permanente aunque no lograron ser nombrados en las plazas fijas. Otros actuaban de manera ocasional ya fueran llamados para participar en las jornadas o en algunas fiestas concretas. Estos estarían destinados a reforzar la orquesta en momentos puntuales o para sustituir a alguno de sus integrantes. Entre ambos grupos, hay toda la variable de dedicación más o menos continua, como veremos.

Al mismo tiempo que van aumentando las plazas fijas en la cámara disminuye notablemente la presencia de los músicos de la Capilla para servir en ella. No es un hecho totalmente paralelo, pero sí es perceptible la tendencia a establecer un grupo estable y cuando se ha configurado uno suficientemente amplio, la contratación externa disminuye. De hecho, las noticias sobre nuevas incorporaciones los años finales del siglo XVIII y primeros años del XIX, son escasas. En parte, se deben a la imposibilidad de asistir o al fallecimiento de quienes realizan el servicio. No debe olvidarse tampoco que son años de serias dificultades en el reinado de Carlos IV, en los que las arcas reales atraviesan graves problemas económicos.

Los intérpretes de la Real Cámara de Carlos IV procedentes de la Real Capilla en los inicios de su reinado son los mismos que acudían siendo príncipe y que, según avanzan los años, se van renovando. A continuación examino precisamente quiénes son los músicos que se unen a los de planta de la cámara y cómo se regula esta práctica.

##### 4.3.2.1. *Violines-violas*

Los violinistas que continúan su tarea en la cámara tras el ascenso al trono de Carlos IV son Felipe de los Ríos, que se mantiene hasta los años 1796-97; Domingo Rodil hasta 1792; Ramón Palaudarias, posiblemente hasta que muere en 1803, o poco antes; y Rafael Monreal que asistió en 1790 y 1796.

En 1803 Pablo Nadal solicitó, tras el fallecimiento de Palaudarias, la asignación de los 3.000 reales de gratificación anual que percibía éste, reclamando el pago en base a que llevaba años sustituyendo a los cuatro violinistas de la cámara cuando era necesario. Era costumbre desde 1792 pagar a los músicos destinados en la cámara una gratificación anual de 3.000 reales (1.500 por Navidad y 1.500 por San Juan). A Nadal no le concedieron este pago, quizá debido a que eran años de dificultades.

Juan Oliver fue llamado a tocar en la cámara del rey, donde le servía con anterioridad. En julio de 1796 solicitó el abono de los 3.000 reales que gozaban por norma los músicos de la capilla destinados a la cámara<sup>233</sup>, alegando que le “toca por antigüedad asistir a las academias de V.M.”, y por estar enfermo Rodil (que se había quedado ciego), a quien había sustituido entre otros compañeros de la capilla en la cámara. La fecha de esta petición, es clave, ya que es precisamente el momento en que se hacen varios nombramientos de músicos de cámara. Sin embargo, Oliver no

---

<sup>233</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

consiguió sueldo alguno por su nuevo destino. En 1799 solicitó de nuevo los 3.000 reales, sin éxito. En diciembre de 1801, al morir el violinista Felipe de los Ríos, lo intentó otra vez alegando que “habiendo fallecido su compañero Felipe de los Ríos le toca ascenso en la Real Capilla y academias” y “en atención de haber servido en el Real Cuarto desde que cegó Domingo Rodil que hace más de diez años” y no haber disfrutado dicha gratificación. En 1807 no había logrado el pago correspondiente y solicitó una ayuda de costa porque llevaba tiempo cobrando con retraso y tenía a su mujer enferma y mucha familia. En esta época, al no haber obtenido una asignación fija de la cámara, argumenta que hace “14 [años] que asiste a las academias de la Real Cámara supliendo ausencias y enfermedades de los individuos de la Real Capilla que concurren a ellas”<sup>234</sup>. Sin embargo, en otro contexto, Oliver es puesto de ejemplo de dedicación y de valoración por sus jefes, aunque no tanto por el monarca que, mientras premiaba a otros músicos, negaba a Oliver el cobro de las gratificaciones y no le permitió actuar más que en calidad de suplente.

Vicente Ongay entró en la Real Capilla como último viola en marzo de 1781. Posteriormente opositó de nuevo para pasar a la clase de los violines, celebrándose la oposición, a la que asistió –oculto– el entonces príncipe de Asturias, Carlos IV, que parece le convenció el concursante. Entró en la última plaza de violín de la capilla en 1787. Es lógico que si le pareció un buen instrumentista contara con él para las academias de su cuarto. La única noticia en este sentido es que fue llamado a la jornada de Aranjuez el año de 1790<sup>235</sup>.

Rafael García, entró como viola en la Real Capilla también en 1781 y opositó de nuevo en 1789 para pasar a una de violín. Fue llamado por Carlos IV para acudir a la jornada de Aranjuez los años 1790 y 1796<sup>236</sup>, las mismas que su compañero Carril.

Juan Colbran, padre de la famosa cantante Isabel Colbran, era clarín de las Reales Guardias de Corps antes de entrar en una plaza de violín en la Real Capilla. Parece probada su asistencia a la cámara puesto que en 1796 el rey adquiere un violín para este violinista<sup>237</sup>. En 1804 solicitó licencia y en 1806 se marchó al extranjero acompañando a su hija en su carrera internacional y no regresó. Años después, cuando Fernando VII ocupaba el trono, envió varias solicitudes para lograr una pensión en las que se declara “asistente siempre a la Real Cámara”<sup>238</sup>.

Jaime Rosquellas, violín que trabajó para Carlos IV siendo príncipe de Asturias, continuó participando en las academias. Al igual que Andrés Rosquellas, que actuó de forma ocasional. Había solicitado una plaza de violín supernumerario de la Real Capilla que tenía Vaccari con opción a la primera vacante de viola. Según el informe sobre la solicitud “es sujeto de habilidad mérito que ha contraído en el servicio a S. M. y en el honor de haber tocado en sus reales academias considero arreglada la pretensión”<sup>239</sup>.

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> G. Labrador: “La colección de instrumentos...”, p. 60.

<sup>238</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 243/23.

<sup>239</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 922/19.

El violín de baile Dámaso Cañada, según un informe del 4 de septiembre de 1804, “ha tenido la honra de tocar alguna vez a presencia de S. M.”<sup>240</sup>.

#### 4.3.2.2. Violonchelos y contrabajos

Junto a Francisco Brunetti, con plaza de violón en la Real Cámara desde 1789, estaban Ramón Monroy y José de Zayas, que continuaron durante el reinado de Carlos IV su participación en las academias, si bien José de Zayas, solamente hasta 1804, año de su fallecimiento. No sabemos si algún otro violón se unió a este grupo. En 1805 entró en la capilla Francisco Javier Pareja, un discípulo de Porretti de brillante carrera solista<sup>241</sup>. Es posible que también asistiera a la cámara, pero no ha sido posible confirmarlo.

Entre los contrabajos, es de señalar que ningún instrumentista de este perfil consiguió plaza fija en la Real Cámara. Además de Monroy (que a pesar de ocupar una plaza de violón en la capilla habitualmente tocaba el contrabajo en la cámara), Blas López, participó, al menos, en la jornada de Aranjuez en 1790<sup>242</sup>.

#### 4.3.2.3. Fagotes

Junto a Joaquín Garisuain era convocado Mateo Soler, fagot en la Real Capilla desde 1780. Como músico de cámara recibía los 3.000 reales de gratificación. Desde 1795 estaba muy enfermo y, “por imposibilidad absoluta”, le sustituía Pedro Garisuain, que solicitó en mayo de 1798 cobrar los 3.000 reales, ya que por sustituirle no percibía sueldo alguno. Finalmente ofrecieron la mitad a cada uno; a los tres días de la muerte de Soler le concedieron la paga completa a Pedro Garisuain<sup>243</sup>. Garisuain señala en la petición de esta asignación que su asistencia a la cámara era diaria. De ello se infiere que estuvo vinculado a la cámara de forma permanente hasta el final del reinado de Carlos IV.

Francisco Roig y Sales acudió a las academias durante la jornada de Aranjuez en 1796, razón que alega cuando solicitó ser nombrado músico de cámara en los mismos términos que Barli, Vaccari y Boucher<sup>244</sup>. Aunque no fue admitido, es probable que acudiera a las academias en otras ocasiones. Entró en una plaza de la Real Capilla en agosto de 1799, tras la muerte de Mateo Soler<sup>245</sup>.

#### 4.3.2.4. Oboes-flautas

Entre los oboes y flautas de la Real Capilla que fueron convocados por Carlos IV a sus academias están Manuel García y José Álvarez, que se unen a Gaspar Barli, quien en 1796 obtiene una plaza fija. Manuel García había entrado en la Real Capilla como supernumerario en 1794 precisamente por “haber concurrido varias veces a las

---

<sup>240</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 175/9.

<sup>241</sup> Y. Acker (ed.): *Música y danza...*

<sup>242</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>243</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>244</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.

<sup>245</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

academias”<sup>246</sup>. En 1796 asistió a las fiestas del Corpus en Aranjuez y después permaneció allí durante el resto de la jornada para tocar en la Real Cámara.

José Álvarez, discípulo de Barli, destacó en la interpretación del oboe desde muy joven y también participó en la Real Cámara. El 2 de agosto de 1796 entró en una plaza supernumeraria de oboe sin sueldo en la Real Capilla, tras realizar un examen privado<sup>247</sup>. En 1803 en una solicitud de sueldo en la capilla afirma que había acudido en varias ocasiones a las Reales Academias. De todos modos, ya había dos oboes con plaza en la Real Capilla destinados a la cámara (Espinosa y Barli) por lo que la asistencia de los otros dos, Manuel García y José Álvarez parecería lógico que fuera puntual, como lo corroboran las palabras del propio Álvarez cuando señala que solamente “en varias ocasiones”; aún más lógico si se tiene en cuenta que Joaquín Isnar entonces se encontraba enfermo y con dificultades para asistir a la capilla<sup>248</sup>. El propio Álvarez señala que participó sobre todo en los conciertos que se celebraron en palacio estando los reyes de Etruria.

#### 4.3.2.5. *Trompas-clarines*

Estanislao López entró como trompa en la Real Capilla en 1788. En 1795, hallándose gravemente enfermo, solicitó una licencia en cuya petición afirma ser el “primer trompa de las academias de S.M.”<sup>249</sup>. Es posible que al tener que dejar su trabajo por la enfermedad se procediera a la contratación de José Trota. En 1796 volvió a estar entre los músicos nombrados para la jornada<sup>250</sup>.

Ignacio Marsala alegaba en diciembre de 1789 para su nombramiento de trompa supernumerario de la capilla haber asistido ese mismo año a la jornada de Aranjuez para servir en las academias del rey. En 1790 también consta entre los músicos nombrados para ir a la misma jornada<sup>251</sup>. En 1795 se trasladó con la corte a San Lorenzo. Murió en abril de 1805, cuando sus cuatro hijos solicitaron una pensión de orfandad, para lo que declararon que estuvo sirviendo en las academias de la cámara. Sufrió una larga enfermedad, por lo que es posible que los últimos años estuviera apartado del servicio de capilla y por supuesto de la cámara<sup>252</sup>. Estaba incluido entre los que recibían gratificaciones anuales de 3000 reales por asistir a las reales academias<sup>253</sup>.

#### 4.3.3. *Aproximación a los grupos orquestales de la Real Cámara de Carlos IV*

Para finalizar, y de modo que pueda valorarse más claramente el grupo instrumental que el rey convoca a las jornadas, incluyo en las siguientes tablas los músicos llamados expresamente a estos eventos. La documentación es muy desigual según los años; 1790 y 1796 son de los que más noticias poseemos. El año de 1796, como ha quedado explicado antes, fue especialmente relevante en relación al aumento de plazas fijas en la Real Cámara. Ese año, el rey cuenta ya con una completa orquesta de cámara, con 10 intérpretes de violín y viola, dos violonchelos y dos contrabajos; el grupo de viento

<sup>246</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 416/9.

<sup>247</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 76/14.

<sup>248</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>249</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3 y Personal, C<sup>a</sup> 2697/50.

<sup>250</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>253</sup> *Ibid.*

cuenta con dos intérpretes por instrumento, a los que se unen dos intérpretes de tecla y una de arpa.

<i>Músicos llamados a Aranjuez en junio de 1790<sup>254</sup></i>	
Violines-violas	Cayetano Brunetti Ramón Palaudarias Rafael Monreal Felipe de los Ríos Vicente Ongay Rafael García Manuel Carril
Violones	José de Zayas Francisco Brunetti
Contrabajo	Blas López Ramón Monroy
Oboes-flautas	Gaspar Barli
Fagotes	Mateo Soler Joaquín Garisuain
Trompas	Ignacio Marsala
Clave/piano	Manuel Espinosa

<i>Músicos llamados a Aranjuez en junio de 1796<sup>255</sup></i>	
Violines-violas	Cayetano Brunetti Ramón Palaudarias Rafael Monreal Felipe de los Ríos Juan Oliver Rafael García Manuel Carril Francisco Vaccari Alejandro Boucher Juan Colbran?
Violones	José de Zayas Francisco Brunetti
Contrabajo	Ramón Monroy
Oboes-flautas	Gaspar Barli Manuel García
Fagotes	Joaquín Garisuain Pedro Garisuain
Trompas	Ignacio Marsala Estanislao López
Clave/piano	Manuel Espinosa Pedro Marchal
Arpa	Santa Naldi M. T. Schneider

#### 4.3.4. *Músicos externos al ámbito cortesano*

Si bien la práctica totalidad de los instrumentistas que tocan en la cámara proceden de la Real Capilla, puntualmente asistían algunos músicos ajenos a ella. Además de la ya mencionada actuación de Lolli en 1786, años después Bernhard Romberg visitó Madrid y es posible que asistiera a alguna de las Reales Academias. Romberg estuvo en

<sup>254</sup> AGP, Registros, tomo 114.

<sup>255</sup> *Ibid.*

España en 1799 una gira que le llevó además a Londres y Portugal<sup>256</sup>. Dedicó una colección de tres cuartetos a Carlos IV, uno de ellos publicado en 1801 por la Imprenta Nueva de Música junto a otro cuarteto de José Teixidor, músico de la Real Capilla.

Por esas fechas también estuvo en España Pierre Rode, conocido violinista francés<sup>257</sup>. Acudió a tocar a casa de la duquesa de Osuna el 19 de enero de 1799, que organizó una academia en su honor<sup>258</sup>. Se presentó además en los conciertos del coliseo de Los Caños del Peral. El 7 de enero de 1799 interpretó un concierto de violín de su composición, que se repitió el 9 de enero y el día 11, y en los tres anuncios aparece su presencia de manera destacada<sup>259</sup>. De un posible contacto con el monarca español, queda el Concierto nº 6 que Rode dedicó al rey de España. Quizá sea el concierto copiado para la Real Cámara en 1801<sup>260</sup>.

#### 4.3.5. Otros perfiles profesionales

##### 4.3.5.1. Copistas

En 1789 trabajaban en la cámara como copistas Mateo Barrero y Francisco Mencía. Ambos ocupaban plaza también en la Real Capilla. El copista principal era Mateo Barrero. Desde febrero de 1792, tras su fallecimiento, Mencía le sustituyó y desde entonces debía seguir las jornadas. Se dedicaba así de forma prioritaria a la música de cámara. Después de estar todos estos años en una especie de comisión de servicios, en 1796 solicitó un sueldo fijo en la Real Cámara. Mencía se refiere en esta petición a los gastos que le ocasionaban su trabajo y los traslados. Entre estos gastos señala que paga “4.000 reales a un escribiente”. Una vez nombrado copista de la Real Cámara se le forma su asiento en las nóminas de criados de esta dependencia desde el 24 de diciembre de ese año, recibiendo un sueldo fijo de 10.000 reales anuales, cantidad media a la que ascendían las cuentas que presentaba anualmente. Quedaba a su cargo poner el “papel rayado, tinta, plumas, y demás gastos”. Tenía la obligación de pasar anualmente listado de las obras que trabajaba y no podía copiar fuera de la Corte<sup>261</sup>.

En enero de 1792, tras fallecer Mateo Barrero, ocupó la vacante en la Real Capilla Antonio Lázaro Moreno, que ya sustituía a Barrero desde hacía 3 años. Según un testimonio bastante posterior, Lázaro sustituyó también a Barrero en la copia musical de la cámara<sup>262</sup>. El último copista nombrado por Carlos IV fue José Vallejo. Entró en la Real Capilla el 30 de noviembre de 1802, en sustitución de Mencía, y trabajaba también para la cámara del rey.

Además de los titulares había otros copistas que colaboran puntualmente en la cámara. Los copistas compartían el trabajo de la capilla y el trabajo en la cámara, que en estos años multiplica su actividad ya que se renueva completamente el repertorio. Para esta labor tan ardua, debían contar con algunos ayudantes. La propia institución contrataba puntualmente otros copistas si los titulares estaban sobrepasados de trabajo o

<sup>256</sup> M. C. de Brito: “Conciertos en Lisboa a finales del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, VII, 1, 1984, pp. 191-203; V. Walden: “Romberg”, *TNG*.

<sup>257</sup> B. Schwarz, C. Brown: “Rode, (Jacques) Pierre (Joseph)”, *TNG*.

<sup>258</sup> J. Ortega: “El mecenazgo musical...”.

<sup>259</sup> Y. Acker (ed.): *Música y danza...*

<sup>260</sup> G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”, p. 91.

<sup>261</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>262</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 540/18.

se encontraban ausentes por enfermedad u otro motivo. Entre ellos, se encuentran Diego Martín y Juan Villegas, quienes realizaron copias en 1805<sup>263</sup>. Hay que tener en cuenta además que parte de la música que se adquiría para la cámara era manuscrita, entre cuyos proveedores se encuentra Juan Maus<sup>264</sup>.

#### 4.3.5.2. *Templadores y constructores*

Al igual que en el caso de los instrumentistas, conforme se consolida la música en la cámara y se organiza una estructura propia, los puestos relacionados con la construcción de los instrumentos y su mantenimiento también lo hacía. Si estos trabajos los podían desempeñar los de la Capilla, se contaba con ellos, y si eran necesarios nuevos perfiles, se incorporan nuevos puestos. Se crearon así algunas plazas en la cámara para estos profesionales.

En relación a los instrumentos y su mantenimiento hay que distinguir dos ámbitos diferenciados: los puestos relacionados con los instrumentos de tecla por un lado, y los constructores de instrumentos de cuerda, llamados violeros, por otro. Los templadores y constructores de instrumentos de tecla están vinculados principalmente a la actividad musical promocionada por María Luisa de Parma, continuada por los príncipes y los infantes. Todos estos gastos corren en gran parte por cuenta del rey, puesto que ya no existe por entonces la casa de la Reina. Los infantes hasta tener casa propia cuentan igualmente con la financiación de su padre.

La labor de los violeros de la Real Cámara era supervisada por el responsable de la música de la cámara. En los inicios del reinado de Carlos III el encargado fue Sabatini, y desde 1770 Cayetano Brunetti, responsable de la adquisición de instrumentos, la composición de los mismos y de vigilar todo lo relacionado con su mantenimiento hasta su muerte en 1798. Una vez que le sustituye en la dirección Manuel Espinosa, la custodia de los violines la asume en rey y enseguida es Francisco Brunetti, como director en funciones, el nuevo encargado de estas tareas. También algunos instrumentistas destinatarios de los instrumentos dan su aprobación a las adquisiciones o reparaciones, como Jaime Rosquellas, Domingo Rodil, Francisco Brunetti y Manuel Espinosa<sup>265</sup>.

Desde 1781, tras morir Julián Fernández, el puesto de templador estaba vacante. Jorge Bosch solicitó la plaza en 1794; sin embargo, Manuel Espinosa, músico de la Cámara de Carlos IV desde 1773, reclamó que llevaba dieciséis años templando los claves tanto en palacio como en los Sitios Reales. Se sintió agraviado con el nombramiento de Bosch, ya que él no recibía sueldo alguno. Precisamente tras el nombramiento de Bosch solicitó una cantidad fija por su tarea de templador. Espinosa ya había solicitado un sueldo en 1789 cuando se concedió a Juan García Culebro la

---

<sup>263</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 164-170.

<sup>264</sup> Juan Maus era además instrumentista de viento. Se presentó a algunas plazas en la Capilla Real. Ver Apéndice II. Tablas de oposiciones. Sobre las cuentas de compra de sus obras, ver AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 164. Hay algunas obras en el archivo de palacio con su etiqueta: “En Madrid. Se vende por Juan Maus, profesor de música que tiene igualmente todas las clases de instrumentos de ayre para músicas militares. Calle de la Ballesta, esquina a la de San Josef, nº 9, qto baxo”. Esta etiqueta aparece por ejemplo en una sinfonía de Romberg impresa por Pleyel, es la obra 2029 del catálogo de J. Peris (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

<sup>265</sup> E. Fonseca Sánchez-Jara: “Composturas y otros encargos...”.

plaza de templar los claves y los relojes con un sueldo fijo. En ninguna ocasión logró Espinosa una asignación por este trabajo.

Antes de su nombramiento en 1794, Bosch había hecho algunos trabajos para la cámara, como el conocido piano organizado por lo que le pagaron 400 reales en septiembre de 1792<sup>266</sup>. En este piano intervino puntualmente Juan Pujol, que realizó su tarea bajo la supervisión de Manuel Espinosa.

Valentín de Verdalonga<sup>267</sup> fue nombrado organero de cámara sin sueldo del 25 de febrero de 1805. Desconocemos qué tareas desempeñó, ya que parece un reconocimiento honorífico sin dedicación, puesto que los organeros estaban adscritos a la Real Capilla en la que se usaba el órgano.

Se incorporaron después como constructores de instrumentos de tecla Francisco Flórez, que desde el 20 de enero de 1795 Carlos IV le asignó plaza de constructor de órganos y claves de la Real Cámara, si bien, como señala C. Bordas, Flórez se nombraba a sí mismo como “constructor de fortes-pianos o pianos-fortes”. Flórez había estado en 1789-90 en Londres para perfeccionar su oficio pensionado por el rey<sup>268</sup>. El nombramiento de Flórez está relacionado con el progresivo abandono del clave y el afianzamiento del piano. Su nombramiento se produce en las mismas condiciones que las del constructor de cilindros de música Antonio García Jurado. Francisco Fernández, otro reconocido constructor de pianos, fue nombrado el 14 de marzo 1806 constructor honorario de la Real Cámara de Carlos IV (sin sueldo, sin uniforme, pero pudiendo colocar las reales armas en su fábrica). Posteriormente, el 8 de diciembre de 1816, se le hace efectiva la plaza de constructor de pianos de cámara en palacio con un sueldo de 500 ducados anuales<sup>269</sup>.

Al violero Vicente Assensio le sustituyó su sobrino Silverio Ortega, nombrado el 21 de junio de 1798 con un sueldo anual de 3.500 reales, tras la consulta a Brunetti. La cantidad se fija en la cantidad media que recibe por las tareas que desempeña: “arreglos y composturas que se le encargan de violines y demás instrumentos de la misma especie de la Real Cámara”. Ortega llevaba 16 años trabajando en la cámara junto a su tío, con quien se había formado<sup>270</sup>.

En la Real Cámara había además un constructor de cilindros de música, plaza ocupada por Juan García Culebro. Culebro era además templador de claves. Le pagaban por cada trabajo que hacía y no consiguió plaza con dotación fija. Después fue nombrado Antonio García Jurado. Se le concedió una dotación de 500 ducados anuales (5.500reales) el 10 de abril de 1791. En septiembre de 1807 le aumentaron el sueldo en 500 reales sobre los 5.500 que tenía para que ganase 6.000 reales, los mismos que tenía

<sup>266</sup> C. Bordas: “Dos constructores de pianos en Madrid: F. Flórez y F. Fernández”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 807-851; G. Labrador: “La colección de instrumentos...”.

<sup>267</sup> L. Jambou: “Verdalonga”, *DMEH*. No hace referencia a este nombramiento en la Casa Real.

<sup>268</sup> Sobre este constructor, ver C. Bordas: “Dos constructores de pianos...”; id. “Flórez, Francisco”, *DMEH*; id.; “El piano organizado de Francisco Flórez de 1794”, *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, ed. L. Morales, Almería, LEAL-instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2003, pp.141-146.

<sup>269</sup> C. Bordas: “Dos constructores de pianos...”.

<sup>270</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.



Francisco Flórez<sup>271</sup>. Los reyes estaban muy interesados en los instrumentos mecánicos con música, como los relojes o las cajas de música<sup>272</sup>.

#### 4.4. El acceso a las plazas de músicos de la Real Cámara y su procedencia

La actividad musical en la Real Cámara es continuación de una práctica establecida con anterioridad. No obstante, uno de los cambios sustanciales en el periodo en el que reina Carlos IV, cuando posee ya total autonomía para contratar músicos, es la incorporación de instrumentistas externos, es decir, que no están previamente asentados en palacio, como ocurría hasta entonces. Es el caso de Boucher, Marchal, Schneider, Ronzi, Marinelli o Federici, lo que supone una cierta apertura, ya que no sólo accedieron a estos puestos los provenientes de la Real Capilla.

Como la mayoría de los músicos vienen de la Real Capilla, la selección de estos instrumentistas se realiza en primera instancia en esta institución. Como ha quedado detallado en el primer capítulo, este proceso de selección regulado desde la llegada de Carlos III fue muy exigente en la elección de los intérpretes. El príncipe Carlos y sus maestros de música, encargados de reclutar instrumentistas, estaban muy pendientes de las nuevas incorporaciones para convocar a las jornadas a los mejores intérpretes.

A diferencia de la capilla, en la cámara no había un sistema regulado para la selección de músicos, sino que la contratación quedaba a criterio del monarca, asesorado seguramente su persona de confianza en estos años, Cayetano Brunetti, ya que una de sus principales funciones era el reclutamiento de músicos.

Aunque no fue una práctica generalizada, en determinados momentos los propios integrantes de la Real Cámara examinaron a los instrumentistas. Estas pruebas no tenían como objetivo dotar las plazas fijas de esta sección, sino que servían para valorarlos como candidatos a ocupar las distintas plazas de la Corte, ya en la Real Capilla ya en la cámara, e incluso simplemente que acudieran a palacio de manera ocasional como refuerzo. Este es, por ejemplo, el caso de Manuel Sardina. Sardina remitió una solicitud el 4 de marzo de 1799 para participar en un concurso, en la que afirma haber tenido “el honor de ser examinado de orden de V.M. el año de 97 en el real sitio de San Ildefonso por músicos de cámara, Dn Cayetano Brunetti, Dn Joaquín Garisuain, y Dn Gaspar Barli, quienes le dieron su aprobación”<sup>273</sup>. Suponemos que si opta a la capilla como bajón, el instrumento del que fue examinado para la cámara sería el fagot, ya que estos instrumentistas son los encargados de tocar ambos instrumentos, y en la cámara el bajón no tenía lugar. Un año después, fue examinado Juan Guillermo Maus. El examen fue realizado por Joaquín Garisuain y Gaspar Barli, ambos instrumentistas titulares de la cámara, que consideraron que “ha dado pruebas de suficiente destreza e instrucción, tanto en lo perteneciente a la inteligencia de la música, cuando por lo respectivo al buen tono de instrumento, afinación, habilidad, expresión y demás circunstancias que constituyen un hábil instrumentista”<sup>274</sup>. Que sepamos, Maus no fue instrumentista de la

---

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> C. Bordas: *Instrumentos musicales en las colecciones españolas*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM-ICCMU, vol. 2, 2001; id.: *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2005.

<sup>273</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 190.

<sup>274</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.

Real Capilla ni de la Cámara, aunque es probable que participara en las academias de forma ocasional, y quizá fuera llamado a la capilla como músico de refuerzo.

En abril de 1805 también fue examinado de forma “reservada” Juan Pataroti, tras solicitar ser nombrado músico supernumerario de la Real Capilla. Los examinadores fueron los músicos de cámara Francisco Brunetti, José Trota, Gaspar Barli, Joaquín Garisuain y Francisco Federici. Éstos concluyen que “tiene circunstancias necesarias para cumplir obligaciones en ambos instrumentos en la real capilla”<sup>275</sup>. Ya quedó explicado en el capítulo I que la interferencia de la Real Cámara sobre la Real Capilla a finales del reinado prueba que ésta había adquirido un rango superior en el entorno musical del rey hasta el punto de haberse arrogado funciones que correspondían a las autoridades de la propia institución, como la selección de sus músicos.

Los músicos externos que pasaron a integrarse en la cámara no realizaron examen para su acceso, al menos no hay ninguna convocatoria de plazas ni constancia de que pasaran ninguna prueba. Lo más probable es que Carlos IV los invitase a alguno de sus conciertos (o asistiera a los conciertos públicos donde actuaron) y él mismo valorase su nivel, tras lo cual, si le parecieron adecuados, los incorporó a la plantilla de la Cámara. Los músicos que entran directamente, sin relación anterior con el entorno real, son Boucher, Schneider, Marchal, Ronzi, Marinelli, Federici y Santa Naldi. A excepción de Naldi, de la que no sabemos qué especialidad musical tenía, los demás se presentaron en el teatro antes de servir al rey. El matrimonio Schneider-Marchal había intervenido en los conciertos Cuaresmales ese mismo año. Procedían de Lisboa, ciudad en la que gozaban por entonces de reconocido prestigio e incluso estaban relacionados con la corte portuguesa. El caso del violinista Boucher parece ser uno de tantos entre los virtuosos europeos que recalaron en España en sus giras por distintos países. Boucher, se integró unos años en la Corte pero después retornó a París, y de ahí continuó realizando giras que le llevaron por otros muchos países.

Los miembros más jóvenes de la familia real, como la princesa y las infantas, se inclinan más hacia otro tipo de repertorio, sobre todo música vocal. Esto provoca la contratación de músicos relacionados con este género. La designación de Ronzi y Marinelli está relacionada con su presentación en los teatros y su éxito en este medio podría ser la razón de su reconocimiento como músicos honorarios. Francisco Federici procede, igualmente, del ámbito teatral. De origen italiano, había estado instalado en Lisboa y fue llamado por Ronzi en 1800 como compositor en los teatros que él dirigía en Madrid. Al poco tiempo fue nombrado “músico de cantar” y se incorpora al personal de la Real Cámara como maestro de la princesa.

Es posible concluir, por tanto, como ya indicaba T. Cascudo, que la contratación de músicos para la Real Cámara no obedece a un patrón fijo. Las necesidades de cada momento y el perfil de cada uno de los músicos pueden explicar su entrada en la Corte. A excepción de algún instrumentista joven que destaca en la Real Capilla, la mayoría de los miembros de la cámara son músicos de una sólida trayectoria.

El permanente traslado de músicos de la Real Capilla que domina en el establecimiento del grupo de músicos del cuarto del príncipe de Asturias y los primeros años de su reinado se ve interrumpido en 1796, cuando se inicia el proceso contrario: el

---

<sup>275</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 796/15.

trasvase de músicos de la Real Cámara a la Real Capilla, básicamente en calidad de “honorarios”, como ya he explicado en el capítulo I.

Según avanzan los años y se consolida la práctica musical en la Real Cámara, se percibe la existencia de ciertos mecanismos presentes en otras estructuras palatinas consolidadas. La antigüedad aparece como elemento determinante en relación a los ascensos y a las retribuciones de los criados. Es relevante en este sentido, cómo el trompa José Trota reivindica en mayo de 1806 aparecer en las nóminas antes que Garisuain ya que es más antiguo que él, y de lo contrario podría “tener algunos perjuicios en aquellos casos en que gobierna la antigüedad”<sup>276</sup>.

Si bien en principio la selección entre los integrantes de la Real Capilla dependía del propio príncipe o del rey, apoyado en el criterio de su maestro de música, con la progresiva consolidación de esta práctica, los propios músicos de la orquesta de la Real Capilla con cierta antigüedad estiman como un derecho participar en las academias de música.

Por el momento, sin embargo, no es posible determinar por qué algunos músicos de la Real Capilla que estuvieron destinados en la cámara fueron incorporados en las plazas de la nueva sección, como Barli o Garisuain, y, por el contrario, otros, como Juan Oliver, Ramón Palaudarias, Pablo Nadal o Mateo Soler, no lograran plaza, a pesar de que fueron muy valorados como intérpretes.

#### 4.5. Alcance de las transformaciones impulsadas por Carlos IV

Todo este proceso de transformación de la sección musical de la Real Cámara que se produce desde 1789 hasta 1808 cristaliza finalmente en 1808, con las reformas de José I. Precisamente la manera de poder valorar adecuadamente lo que supuso la creación de esta nueva sección musical es examinar la repercusión que tuvo en los reinados posteriores.

Entre los informes previos a la reforma emprendida por José I, consta la relación de músicos adscritos a la Real Cámara, es decir, cómo había quedado configurada antes de salir Carlos IV al exilio:

Relación de los músicos de cámara de SM con expresión de sus nombramientos los honorarios y sueldos que consta disfrutaban en nóminas de la Real Cámara

Manuel Espinosa, dirección de música, nombrado 17.3.1789	24.000 rs
Francisco Brunetti, músico de cámara, 17.3.1789	24.000 rs
Pedro Anselmo Marchal id. desde 9.5.1796	24.000 rs
María Teresa Schneider id. desde 9.5.1796	24.000 rs
Gaspar Barli desde 14.10.1796	12.000 rs
Francisco Bacari, id. desde 14.6.1796	12.000 rs
Josef Trota, id. desde 24.6.1797	12.000 rs
Joaquín Garisuain id desde 16.7.1797	12.000 rs
Antonio Fons id. desde 20.6.1802: era de la Real Capilla	12.000 rs
Honorarios:	
Carlos Marineli desde 20.9.1801	sin sueldo
Melchor Ronci desde 24.9.1801	sin sueldo
Palacio, 13 de febrero de 1809 <sup>277</sup>	

<sup>276</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>277</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

Tras el exilio de Carlos IV, José I concibe una reforma sustancial de las plantas de música de la Real Capilla y la Real Cámara, que tiene como novedad primordial la unificación de los puestos. Este es el resultado lógico de la evolución de ambas instituciones, de tal forma que reduce drásticamente el número plazas y cuenta con el mismo personal para la capilla y para la cámara, lo que ajusta notablemente el gasto<sup>278</sup>. En realidad, a finales del reinado de Carlos IV la capilla y la cámara contaban con los mismos miembros, que disfrutaban de dos plazas al tiempo, con sus correspondientes sueldos, pero sirviendo gran parte de ellos sólo en la cámara. A excepción de María Teresa Schneider, todos los músicos de plaza de la cámara tenían también plaza en la Real Capilla. La planta de músicos de la Real Cámara y Capilla fijada por José I quedaba de la forma siguiente:

*Real decreto de organización de la real cámara y capilla (21.12.1809)*<sup>279</sup>

Maestro de capilla	José Lidón
1ª cantatriz	Sra. Marquesini
1er. Bajo	Berterelli
1er violín	Ronci
Tiples	Policarpo Pérez Caballerizo
	Pablo Blasco
Contraltos	Casiano Caba
	Bernabé Scheffler
Tenores	Felipe Martínez
	Melchor Cañizares
Bajos	Matías López Trespuentes
	Manuel Ducasi
Organista	Félix Máximo López
Trompas	Angel Castronovo
	José Trota
Fagotes	Félix Ramos
	Manuel Sardina
Violines	Rafael Monreal
	Pablo Nadal
	Rafael García
	Antonio Font
Violas	Cristóbal Ronda
	Calixto Filipo
Violones	Pedro Rachellez
	Ramón Monroi
	Francisco Pareja
Oboes y flautas	Gaspar Barli
	Manuel García
Clarines	Gerónimo Germán
	Esteban Pataroti
Contrabajos	Blas Benito López
	Pablo Font
Acompañador de clave	no se proveyó
Secretario de la música	
Y también de los teatros	Carlos M <sup>a</sup> Richer
Archivero	José Domínguez
Afinador de órganos	José Debono
Mozo de música, portador	
de los instrumentos	José Antonio Rodríguez
Copiante de música	José Vallejo

<sup>278</sup> L. Robledo: "La música en la corte de José I", *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-243.

<sup>279</sup> AGP, Registros, tomo 194; Gobierno intruso, leg. 91/1; L. Robledo: "La música en la corte de José I...".

Sin embargo, Fernando VII retomó la organización de Carlos IV con la firme intención de obviar las reformas impulsadas por José I<sup>280</sup>. Con ello reaparecen los conflictos, algunos latentes y otros evidenciados en la etapa de su progenitor. Los enfrentamientos entre los maestros de la cámara y de la capilla no dejan de crecer: el maestro de capilla José Lidón, viendo que su puesto, tradicionalmente el más valorado de la música en la Corte, se desprestigia, solicitó un cargo en la cámara. A pesar de sus recurrentes peticiones, nunca lo consiguió. Al contrario, debió soportar la pérdida de algunas de sus funciones. Hubo de pelear para continuar con la facultad de elegir entre los capellanes cantores para las funciones, intentó aumentar la dotación económica para el mantenimiento de los colegiales y, sobre todo, pretendió gozar de los honores que tenían los músicos de la cámara, como un mayor salario y el uso de uniforme<sup>281</sup>.

Con la vuelta a la organización de Carlos IV se duplican nuevamente los cargos de los instrumentistas y los músicos de la capilla no cesan de solicitar puestos en la cámara, alegando en muchos casos sus opciones por antigüedad. A partir de estas peticiones, los instrumentistas de la Real Capilla se fueron incorporando a la cámara de manera progresiva.

Las tensiones se acrecientan también en la cámara. La presencia del repertorio vocal junto a la práctica instrumental que había dominado el reinado de Carlos IV, genera otro enfrentamiento –suscitado ya desde el nombramiento de Federici como maestro de cantar en 1803 y maestro supernumerario de la Real Capilla en 1805– entre el encargado de la música vocal y la instrumental dentro de la propia cámara, y de ambos con el maestro de capilla, por las competencias de cada uno de ellos<sup>282</sup>. Estas fricciones enfrentan al maestro Lidón con los músicos que dirigen la cámara: Francisco Federici, José Trota, Francisco Brunetti y Carlos Marinelli, en diversos momentos. En la cámara se crea un puesto de director de música vocal que provoca el descontento de Francisco Brunetti, hasta entonces único director de la Real Cámara, que pasa a serlo solamente de la música instrumental. El nuevo director es Carlos Marinelli. Con la intención de avalar las atribuciones de Marinelli en su nuevo puesto, y la superioridad de su cargo, se redacta el siguiente informe sobre el “Origen de la actual música de cámara de S.M.”.

En el reinado del Sr Dn Fernando el VI el arte de la música brilló sobremanera, de modo que todos los grandes talentos, tanto en la composición, como en el canto e instrumentos fueron llamados a España de toda la Europa, como es público y notorio.

En el del Sr Dn Carlos III tuvo a bien suspender la ejecución de las óperas en El Retiro y también la música de su Real Cámara, habiendo retirado a todos aquellos excelentes profesores, menos al insigne maestro Dn Nicolás Conforto, quedando con el solo encargo de dar lección a las personas reales que quisieran dedicarse a la música.

El Sr Dn Carlos IV puso en su Real Cámara una pequeña orquesta y nombró director de ella a Dn Cayetano Brunetti, padre del actual Brunetti, porque había sido maestro de violín de S.M. y reunía la cualidad de ser un excelente compositor, como lo acreditan las muchas obras que compuso, tanto vocales como instrumentales, y desde esta época parece que empezó la música de cámara de S. M. no habiendo sido hasta lo último de su reinado, sino un mero concierto instrumental, el cual se aumentaba en las cortas jornadas que S. M. pasaba en Madrid, con algunos individuos de la Real Capilla. Después de la muerte de

---

<sup>280</sup> B. Lolo: “La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia, reinado de Fernando VII”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 1995, pp. 157-169; 159.

<sup>281</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 549/8.

<sup>282</sup> AGP, Personal, expedientes de José Lidón (C<sup>a</sup> 549/38), Francesco Federici (C<sup>a</sup> 16885/1), Francisco Brunetti (144/19) y Carlos Marinelli (621/14).

dicho Brunetti Mr. Marchal, tocador de piano de la Real Cámara pretendió la plaza de director; pero S. M. tuvo a bien de negársela y concederla a Dn Manuel de Espinosa, como maestro que era de S. M. la reyna María Luisa (q. e. en g.) y como ambos, Brunetti y Espinosa eran maestros, es de creer que S. M. se dignó nombrarlos directores, no por su antigüedad, mas por la cualidad de maestros, como necesaria para poder dirigir la música con acierto, y economía, pues un director que no entienda los borradores, hará gastar un dineral de S. M. en copias inútiles, por falta de entender por la sola vista el bueno o mal efecto que las obras deben producir.

En prueba de esto, habiendo perdido la vista dicho Espinosa, Dn Francisco Brunetti pretendió ser director como músico más antiguo, en ausencias y enfermedades, a lo que S.M. le dijo: que no le creía en estado de poder dirigir y que él mismo dirigiría mejor que no él, por lo que se ve que Dn Francisco Brunetti ha sido sólo nombrado director por el Sor Dn Fernando VII N. S. (q. D. g.), y después, conocida la insuficiencia de dicho Brunetti para ser director, por falta de los conocimientos que debía tener para su desempeño fue precisada S. M. de nombrar a Dn Carlos Marinelli, en cuanto a la música vocal<sup>283</sup>.

En este texto no consta la autoría, pero parece claro que su autor es un partidario cercano a Marinelli, ya que éste se disputaba con Francisco Brunetti el liderazgo de la música de cámara. Se aprecia igualmente cómo es visto en pocos años el proceso de configuración de la sección de música de la Real Cámara y, sobre todo, el dominio absoluto, durante el reinado de Carlos IV, de la música instrumental.

A F. Brunetti le sucedió en la dirección de la música instrumental en 1824 José Trota, a quien correspondía el puesto por antigüedad, tras ser F. Brunetti separado de su destino, y encontrarse además enfermo. Antes, en 1820, Federici había sido nombrado compositor de música vocal, disputando el liderazgo con Marinelli, a quien finalmente sustituyó en 1824<sup>284</sup>.

La práctica de asignar varios cargos a una misma persona supone un incremento de gasto y produce una enorme desigualdad que origina constantes disputas. El nuevo reglamento de la Real Capilla y Cámara aprobado por Fernando VII el 16 de marzo de 1824 regula que los músicos de la Real Capilla estarán obligados a asistir a la Real Cámara del rey cuando éste lo estime oportuno, y recibirán todos un pago fijo de 6.000 reales sobre el sueldo de la Real Capilla<sup>285</sup>. De este modo, quedan finalmente reguladas las condiciones de los músicos que asisten a esta dependencia. Ante las desigualdades salariales establecidas por su padre, Fernando VII decidió equiparar la retribución de los músicos por igual, a excepción de los directores, que fueron reconocidos como puestos superiores. En definitiva, esta decisión significa la supresión del cuerpo de músicos de la Real Cámara que había instaurado su padre Carlos IV.

<sup>283</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 1046-9.

<sup>284</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 16885/1.

<sup>285</sup> B. Lolo: "La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia...", p. 163.



## **CAPÍTULO III**

---

### **EL ENTORNO PROFESIONAL DE LOS MÚSICOS DE CORTE**





Los músicos conformaron en esta época un grupo profesional privilegiado en el entorno cortesano. En este tercer capítulo analizamos algunas características de su trabajo al servicio de la familia real, teniendo en cuenta distintos aspectos de la carrera profesional de los instrumentistas, principales protagonistas de la música de Corte durante estos dos reinados. No pretendo valorar en detalle todas estas cuestiones, sino plantear de manera general cuál era la situación profesional de los músicos en el ámbito cortesano y cómo afectan a los instrumentistas las modificaciones en la organización musical durante los años de los reinados de Carlos III y Carlos IV (1759-1808)<sup>1</sup>.

### 1. La Corte como aspiración profesional

Conseguir un puesto en la Corte, muy especialmente en la Real Capilla, era la máxima aspiración de los músicos y, sin duda, la culminación de toda trayectoria profesional. Las condiciones profesionales que ofrece la Casa Real eran tan privilegiadas, que fue excepcional que un músico renunciara a su plaza. El funcionamiento de la administración monárquica era muy paternalista con su servidumbre, a la que protegía y favorecía en todo, dando lugar de este modo a una clase privilegiada en el entorno social de la época.

La Real Capilla no es solamente el lugar más ambicionado por los músicos, sino que es la institución de referencia para todos los demás centros religiosos, tal como ha señalado tradicionalmente la historiografía musical<sup>2</sup>. Entre los estudios sobre otros centros musicales que señalan la referencia que supone la Real Capilla y los músicos que trabajan en ella, se encuentra el realizado por Jon Bagüés sobre la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País<sup>3</sup>. Carlos Martínez Gil insiste en esta misma idea en relación a la capilla de la catedral de Toledo, una de las principales del reino. Martínez Gil concluye que “durante la primera mitad del siglo XVIII, la Capilla Real siempre fue un modelo a imitar por la de Toledo; las novedades estilísticas o la introducción de nuevos instrumentos que se anticipaban allí, siempre encontraban un eco posterior en la capilla toledana...”. En cuanto al intercambio de músicos entre ambos centros, “el balance más beneficioso lo obtuvo sin duda la institución real, por el hecho de llevarse para sí a músicos con mucha mayor proyección que los que se trasladaron a Toledo”<sup>4</sup>. De hecho, en relación a la carrera profesional de los músicos, solamente estaba bien visto que éstos aceptaran una plaza en la Capilla, la marcha a cualquier otro centro era considerado un agravio<sup>5</sup>. Los músicos de la institución real son considerados igualmente los mejores para la formación de sus miembros y, por ello, el cabildo toledano decidió enviar varios músicos (seises en periodo de formación) a estudiar a Madrid. En 1748 el maestro de capilla Jaime Casellas mandó al seise Antonio González de los Reyes para que aprendiera violón con Domingo Porretti; Blas González de los Reyes, su hermano

<sup>1</sup> Todos los datos sobre las cuestiones tratadas en este capítulo están detalladas en los apéndices. Consta allí la información respecto a los permisos, pagos, pensiones, puestos, así como todo referente a los datos personales de los músicos (información sobre familiares, situación económica, etc.), fundamentalmente en las biografías, por lo que no se exponen aquí de manera detallada.

<sup>2</sup> A. Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 65-67.

<sup>3</sup> J. Bagüés: *Ilustración musical en el País Vasco. I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, San Sebastián, 1990-91, p. 156-157.

<sup>4</sup> C. Martínez Gil: *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 88-89.

<sup>5</sup> C. Martínez Gil: *La capilla de música...* p. 57.

fue a aprender el violín para “adelantarse más en el instrumento moderno”, también un cantor, Pedro Palacios, fue para perfeccionarse en la voz de contralto<sup>6</sup>.

En el ámbito teatral la Real Capilla es también una institución de referencia en lo relativo a la música. De este modo, en el reglamento propuesto para la selección de los integrantes de la orquesta, del 17 de diciembre de 1806, se establece que todas las plazas deben dotarse por oposición. El tribunal de estos concursos estaría formado por cinco jueces examinadores, uno de los cuales debía ser un miembro de la Real Capilla<sup>7</sup>. Igualmente Ronzi, empresario teatral en 1809, considera que la propia orquesta debería estar formada por los “primeros talentos de la Corte, indistintamente de la Real Capilla, Cámara o independientes”, dado por supuesto que los músicos al servicio real son los mejores<sup>8</sup>.

La familia real sirve de modelo igualmente en todas las facetas de su mecenazgo artístico. Los miembros de la alta nobleza eran los que tenían más medios para emular lo que se hacía en palacio. El desarrollo de la música que promocionan los reyes y otros miembros de la familia real en esta época tiene un clarísimo reflejo en las casas nobiliarias más importantes, como las casas de Alba y Benavente-Osuna. Los grupos sociales con mayores posibilidades se esfuerzan incluso por contratar a los intérpretes y compositores que tiene a su servicio el propio rey.

## 1.2. Renuncias a los puestos

El abandono de las plazas por parte de los músicos es una buena manera de medir el descontento de sus integrantes y, al mismo tiempo, de conocer qué posibilidades de mejora ofrecían otros entornos profesionales. Desde 1759 hasta 1808 los puestos musicales en palacio fueron ocupados a perpetuidad debido a la situación de privilegio que ofrecía a los músicos y a la estabilidad de las propias instituciones de la monarquía. Lo abandonos resultaron, por tanto, algo excepcional. Sin embargo, hubo algunos músicos que se marcharon y que, por las circunstancias en las que se produce su renuncia, es interesante valorar.

De los casi 120 músicos que formaron parte de la orquesta de la Real Capilla desde 1756 hasta 1808, solamente José Palomino, Alexandre Boucher, Juan Colbran y Francisco Balcaren abandonaron su empleo. Juan Sessé fue el único que después haber logrado una plaza, no llegó ni siquiera a jurarla al conocer las obligaciones que requería y el salario que a cambio percibiría por ello, como se ha señalado. De los instrumentistas, Balcaren se marchó a Toledo, donde le ofrecieron mejores condiciones. A pesar de negociar con las autoridades de la Capilla un aumento, no le hicieron una contraoferta acorde a lo que le ofrecía la catedral de Toledo<sup>9</sup>. Palomino, Boucher y Colbran salieron del país mediante solicitudes de licencias temporales que, después de prolongarlas durante meses se encontraban establecidos ya en otros lugares. Palomino en la Corte de Lisboa, ciudad en la que se encontraban además su padre y un hermano<sup>10</sup>;

---

<sup>6</sup> C. Martínez Gil: *La capilla de música...*, pp. 92-93.

<sup>7</sup> J. M. Leza: “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII-XIX”, *Campos Interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, SEdeM, 2001, vol. 1, pp. 115-139; 139.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>9</sup> AGP, Registros, tomo 114; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 16513-10.

<sup>10</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3; J. Scherpereel: *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Boucher regresó a Francia y de ahí pasó a otras ciudades desarrollando una brillante carrera como concertista de violín<sup>11</sup>; y, por último, Juan Colbran salió de España junto a su hija Isabel a la que acompañó durante su carrera, lo que le llevó igualmente por distintas ciudades de Europa<sup>12</sup>.

### 1.3. Derechos de los criados del rey

Entre las abundantes ventajas y beneficios que disfrutaban los músicos de la Casa Real —además de los propiamente monetarios—, estaban obtener licencias para ausentarse por un tiempo determinado, disfrutar de derecho a médico y botica, la posibilidad de jubilarse pasado un tiempo de servicio, que su familia recibiera pensiones después de su muerte y gozan, además, de un fuero propio.

#### 1.3.1. Jubilación

En el reglamento de 1756 que rige para los músicos de la Real Capilla, consta el derecho de los músicos a jubilarse tras un periodo de servicio, que se fija en 25 años, sin tener en cuenta la salud del criado:

Artículo 1º. Siendo el ánimo de S. M. conceder a los músicos que hubieren servido 25 años en su capilla, jubilación con medio sueldo consignado en el paraje donde más les convenga, es su real voluntad que se hagan presente a S. M. los individuos que cumplan este tiempo para que sean atendidos en la referida forma<sup>13</sup>.

El artículo 3º mantiene además la posibilidad de que si antes de cumplir los 25 años el músico se inhabilitase, también le correspondería una pensión. Su cuantía sería calculada en base a las características del puesto y al tiempo que lo hubiese desempeñado:

3º Quiere S. M. que si alguno se inhabilitare por accidente que le sobre venga antes de cumplir el término de los 25 años se le haga presente con expresión de sus servicios y demás circunstancias que le asistan para que su real clemencia le facilite el alivio correspondiente<sup>14</sup>.

El reglamento anterior de 1749 incluía igualmente el derecho a una pensión en caso de enfermedad que impidiera a los músicos asistir a sus funciones con normalidad, pero no fijaba la posibilidad de obtener una pensión de jubilación tras un periodo determinado:

17. Si se imposibilitase algún músico de esta Real Capilla bien sea por avanzada edad o por achaques quiere S. M. que el patriarca se la represente con su dictamen fundado en el sueldo que gozase en el mérito adquirido y en el modo en que hubiese servido para que S. M. resuelva sobre la situación De cada individuo y poner otro en su lugar de esto mismo manda se observe en los demás empleos de todas clases sin excepción de alguno por ser su real Voluntad que todos los ocupen sujetos que sirvan los cargos del ministerio s que estén destinados<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> AGP, Personal, Cª 16678/9.

<sup>12</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, Cª 243/23.

<sup>13</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133, “Reglamento de las voces y de los instrumentos que ha resuelto el rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella”, 1756.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> AGP, Administrativa, leg. 1132.

Sin embargo, después de 1756 y, a pesar de la mejora que recoge el reglamento, son pocos los músicos que se acogen a este derecho, ya que eligen continuar y percibir el sueldo hasta su fallecimiento. Los músicos continuaban en su puesto, si tenían problemas de salud, recibían, como veremos, licencias por enfermedad de duración variable y puntualmente incluso alguna ayuda de costa para poder trasladarse para su curación. Por lo tanto, lo más frecuente era que el músico sirviese en su plaza hasta el momento de su muerte. En caso de incapacidad, eran suplidos por sus compañeros e incluso por algunos músicos contratados puntualmente. De este modo, como algunos fueron extraordinariamente longevos, hubo carreras muy dilatadas. Se pueden citar, entre muchos otros casos, el de Miguel Rabaza, organista que trabajó durante 32 años; el maestro Corselli, que trabajó 43 años; y Juan Oliver, que estuvo 54 años al servicio del rey.

Las autoridades de la capilla tampoco obligaron a los músicos a acogerse a la jubilación, seguramente porque era gravoso para el erario real, ya que debía pagar la pensión correspondiente más el sueldo completo de la plaza a su nuevo integrante. Además, la protección de la Casa Real hacia sus sirvientes era constante y no era habitual que se tomaran decisiones que perjudicaran a sus empleados. Cuando se intentó obligar a jubilarse a algunos músicos de voz, debido a que los cantantes, por la delicadeza de su instrumento, servían menos tiempo de manera efectiva, se desataron las airadas protestas de todos los de su clase<sup>16</sup>.

De hecho, es posible que los términos en los que quedó establecido el derecho de la jubilación estuvieran pensados para los músicos de voz, ya que el deterioro físico de los cantores era bastante temprano, y son los que se acogieron mayoritariamente a esta posibilidad. Muchos provenían de Italia y podían retornar a su país con unos ingresos estables, instalarse junto a su familia e, incluso, no siendo demasiado mayores, continuar su carrera profesional. Algunos cantores que se jubilaron fueron el contralto José Pellegrini en 1776, Jaime Catilini, tiple, en junio de 1787 (cuando llevaba dos años en Roma con licencia); Narciso Alonso, tiple, en 1789, cuando llevaba varios años imposibilitado; y el bajo Francisco Xavier Ballesteros en 1804. La jubilación de Narciso Alonso en 1789 con la mitad del sueldo fue obligada por las autoridades de la Real Capilla, siendo el único caso conocido de jubilación forzosa de un músico. El cuerpo de cantores mostró su enérgica protesta ante esta decisión y solicitó al Patriarca de las Indias, cardenal de la Cerda, su retirada<sup>17</sup>. Los cantores alegaban que si les aplicaban el artículo 17 del reglamento de 1756, tenían que haber jubilado al músico en 1772, cuando cumplió 25 años de servicio. Entonces todavía tenía salud y podía haber regresado a su patria e incluso continuado con su carrera. Obligarle entonces, precisamente cuando más necesitaba su salario completo por estar enfermo, no era mostrar la protección debida a los criados del monarca. Es más, si la jubilación se concedía tras 25 años de servicio con la mitad del salario, a este tiple que llevaba casi 50 años, le deberían de asignar una pensión bastante más elevada que la fijada. En el informe exponían además que finalizar la carrera enfermo y obligado a jubilarse con medio sueldo era una circunstancia que no atraería a la capilla a los mejores, como se pretendía, puesto que según los cantores, en todas las catedrales los músicos gozaban de sus sueldos hasta el final de sus días.

---

<sup>16</sup> BN, M 762.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

Entre los instrumentistas fueron sólo dos los que se acogieron a este derecho de jubilación: Carlos Millorini e Ignacio Pérez, ambos contrabajos. Millorini había obtenido una plaza en la Real Capilla en 1748, y desde 1738 servía en la orquesta que actuaba en las funciones del Buen Retiro. Con la intención de establecerse en su patria, se jubiló el 6 de septiembre de 1766 con una pensión anual de 2.200 reales<sup>18</sup>, que no alcanzaba siquiera la mitad del sueldo que tenía como primer contrabajo y que ascendía a 10.000 reales anuales. Parece que su intención principal era regresar a su lugar natal y contar al menos con algún ingreso estable. El hecho de jubilarse antes de tiempo, puesto que llevaba solamente 18 años (y no computarle el tiempo de servicio en la orquesta de la ópera), influye para que rebajen la pensión a una cantidad menor que la mitad fijada tras 25 años de dedicación.

En 1793 se jubiló Ignacio Pérez con una pensión de 8.000 reales anuales, cuando llevaba 28 años en el empleo<sup>19</sup>. Esta asignación era bastante superior a la mitad de su salario, 10.000 reales.

Entre los maestros de capilla, solamente Ugena solicitó reiteradamente su jubilación (que tarda bastantes años en obtener), como ya hemos explicado, debido a las dificultades en las que se vio inmerso durante su magisterio, si bien durante años las autoridades se resistieron a concedérsela.

Algunos copistas se acogieron igualmente a la posibilidad de jubilarse por iniciativa propia o fueron forzados a abandonar sus puestos. En 1751, debido a los informes negativos de Corselli sobre su trabajo, obligaron a jubilarse a los dos copistas, Agustín de Cuellar<sup>20</sup> e Isidro Montalvo<sup>21</sup>. También José Domingo Santiso solicitó la jubilación en 1780 para pasar a servir en otro destino<sup>22</sup>. El resto, permanecieron en sus cargos hasta su muerte, como la mayoría de criados.

El derecho a una pensión de jubilación se reservó realmente a aquellos casos de criados que por alguna incapacidad no pudieran continuar al servicio con normalidad, ya que no hubo ningún otro miembro de la sección de música que al cumplir 25 años de servicio escogiera esta opción.

### 1.3.2. *Licencia*

Otro de los beneficios que recoge el reglamento de 1749 es la posibilidad de que los músicos obtuvieran una licencia temporal, por la cual faltaban al servicio de su puesto, pero mantenían el cobro del salario. En el nuevo reglamento de la Real Capilla de 1756 no se incluye ninguna norma relativa a este asunto, por lo que queda vigente la anterior, de 1749. En el reglamento de ese año, el artículo nº 11 regula así este aspecto:

<sup>18</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240 y Registros, tomo 112; BN, M 762.

<sup>19</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 3 y Registros, tomo 114.

<sup>20</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 16819/22. A. Torrente: "Los copistas de la Real Capilla durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli, 1743*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 49-51.

<sup>21</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 695/38; Reinados, Carlos III, leg. 241. A. Torrente: "Los copistas de la Real Capilla...".

<sup>22</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

11. No podrán los patriarcas conceder licencias de dependiente alguno de esta Real Capilla para ausentarse de Madrid por más tiempo que el de dos meses en el término de tres años y sin prórroga, tomándose razón de las licencias en el oficio de contralor grefier general de las Casas Reales y si pasado el término de ellas se no hubieren presentado quiere el rey que no sólo pierdan el sueldo de todo el tiempo porque se les concedió sino que necesitan de real habilitación para continuar en el servicio<sup>23</sup>.

Por el artículo 12 de la planta de 1749 se establece que en caso de no obedecer la orden y ausentarse sin licencia justificada, se multará a los músicos descontando parte de sus haberes por cada día que faltasen al servicio.

Posteriormente, Carlos III aplica una regulación adicional y emite dos reales decretos relativos a su definición. El primero regula que el músico que se ausente quede percibiendo medio sueldo si sale con licencia y contempla la posibilidad de obtener una prórroga, pero sin cobrar nada del salario:

Real decreto de la majestad del señor rey don Carlos III expedido por el ministro de Marina don Antonio Valdés y Bazán a los demás ministros de Estado del despacho su fecha en El Pardo a 17 de febrero de 1787 y comunicado por el Exmo. Señor conde de Floridablanca, al Exmo. Sr. Patriarca de las Indias don Antonino de Sentmanat.

Manda el rey que todo el ejército como asimismo todos los que gozan renta por la real hacienda tengan entendido que el que saliese de su destino con licencia deberá gozar hasta su ingreso la mitad de sueldo que percibe y si pidiese prórroga deberá quedar sin sueldo alguno hasta que vuelva a su destino a servir: lo que participo a V. Ex<sup>a</sup> para que enterado de todo lo haga cumplir en la parte que le toque. El Pardo 23 de febrero de 1787. El Conde de Floridablanca al Exm<sup>o</sup> sr. Patriarca de las Indias.

Nota [del cantor Vicente Pérez]: este real decreto remitió el Exmo. Sr. patriarca desde El Pardo al receptor de la Real Capilla don Melchor Borruel con fecha de 26 del referido mes de febrero para que lo hiciese saber a los capellanes de honor y demás individuos de la capilla lo cual ejecutó el puntador de ella José Domínguez en el ante coro jueves 4 de marzo después de las completas de 40 horas mientras se esperaba a que viniese la princesa de paseo para reservar pues no fue a la jornada del Pardo por hallarse indispueta. En el papel de oficio que vino al receptor le expresaba el Sr. patriarca devolviera el Real Decreto y demás documentos para archivarlos, con que si existiese en el oficio del puntador alguna razón será copia simple pero esta se sacó del original. Este Real Decreto no tuvo efecto ni se puso en ejecución con ningún individuo del capilla pues luego la derogó S. M. en vista de lo que expuso el Sr. patriarca como se ve igualmente se sacó este real decreto del original cuando se hizo saber a los individuos de la Real Capilla<sup>24</sup>.

Este real decreto de Carlos III amplía el derecho de ausencia, ya que Fernando VI lo había restringido a dos meses cada tres años sin posibilidad de prórroga, que sí concede Carlos III. Sin embargo, tres meses después deroga este decreto, de forma que no se aplique a los dependientes de la Real Capilla, como señalaba en la nota anterior el tenor de la Real Capilla Vicente Pérez:

Exmo. Sr. conformándose el rey con el parecer de V. Ex<sup>a</sup> expuesto en su informe de 20 de mayo próximo ha venido en conceder a don Diego Mauricio Sánchez capellán de honor y doctoral de la Real Capilla la licencia que ha solicitado para salir de Madrid por tres meses con el fin de restablecer su salud; mandando S. M. se le tenga presente por enfermo en la Real Capilla conforme a sus constituciones, práctica y costumbres y declarando que dicha Real Capilla por las razones que V. Ex<sup>a</sup> ha expuesto en el citado informe no se halla comprendida en el real decreto de 17 de febrero último. Lo que participo a V. Ex<sup>a</sup> de orden de S. M. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a V. Ex<sup>a</sup>

---

<sup>23</sup> AGP, Administrativa, leg. 1132.

<sup>24</sup> BN, M 762; AGP, Reinados, Carlos III, leg. 210.

muchos años. Aranjuez 9 de junio de 1787. El conde de Floridablanca al Exmo. Sr. Patriarca de las Indias<sup>25</sup>.

Las licencias permiten cobrar el sueldo durante este periodo, aunque si se alargaban en exceso de manera justificada, se suele conceder una prórroga sin sueldo. El motivo que alegan los músicos son en general problemas de salud, por lo que la licencia implicada el traslado para su curación; en estos casos solicitaban para los gastos del viaje una ayuda de costa que, generalmente, se concedía. En realidad, el traslado muchas veces esconde un viaje al lugar natal del músico, no siempre aludido de forma expresa.

Los músicos extranjeros pedían licencias largas para poder viajar a su tierra. Entre ellos, Francisco Lenzi, en marzo de 1760 solicitó permiso para ausentarse un año completo cobrando el sueldo íntegro, lo que fue denegado por parte del rey, a propuesta del Patriarca, porque serviría de ejemplo y el resto de músicos apelaría a él para obtener similares permisos<sup>26</sup>. Otros instrumentistas que solicitaron autorización para viajar a su patria durante un periodo amplio fueron Cosme Pereli (recibió un permiso de seis meses para ir a Florencia en 1729) y Bonifacio Zlotek (en 1772 solicitó un año de licencia para viajar a Varsovia).

Los originarios de la península normalmente querían viajar a sus casas para hacerse cargo de asuntos personales, o suponemos también, para estar junto a su familia. Estos desplazamientos se disimulan con frecuencia con un estado de enfermedad, presentando certificados médicos que aconsejaban viajar a tomar “aires nativos”, con el objeto de que el enfermo se repusiese del mal. Lo común una vez en su tierra es la solicitud de una prórroga. Así lo pidieron Antonio Villazón (que solicita en noviembre de 1779 ir a tomar aires nativos a Villanueva de la Cañada); Francisco Javier Pareja (que pide licencia para marcharse a Brihuega en junio de 1806, porque se encontraba enfermo); Felipe Crespo (reclamó un permiso en diciembre de 1760 para marchar a Valencia, y una vez allí prorrogó el permiso dos meses más); Ignacio Marsala (pidió un año para pasar a la Alcarria, de donde procedía); y Pablo y Juan Font (también solicitan autorización para ir a Cataluña cada año entre 1804 y 1807).

Los músicos que sufren enfermedades crónicas, como fue el caso de Pedro Barrio o Angel Castronovo, ambos con trastornos mentales, faltan con frecuencia con permisos para someterse a los tratamientos necesarios.

El disfrute de las licencias terminó resultando, en la práctica, un periodo vacacional remunerado, puesto que casi todos los músicos la solicitan con periodicidad. Un caso evidente es el de Francisco Vaccari, que todos los años durante el verano obtenía dos meses de licencia con motivo de recuperar su salud y se trasladaba a Trillo a tomar baños<sup>27</sup>. En general, estos permisos se daban con un carácter laxo, siempre que estuvieran dentro de lo razonable; un periodo corto de tiempo tras el cual regresarán al servicio activo.

En ocasiones, la licencia fue también la vía que utilizaron algunos músicos para salir en busca de otros destinos profesionales y, al tener éxito, no regresaron a palacio.

---

<sup>25</sup> BN, M 762.

<sup>26</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>27</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 1309/4.



Intentan alargar lo más posible los permisos para continuar percibiendo el salario y mantener la expectativa de su vuelta, aunque una vez que las autoridades les dan un ultimátum, renuncian a la plaza. Estos son los casos antes referidos de José Palomino, Juan Colbran y Alexandre Boucher.

Algunas peticiones de permisos son rechazadas, por diversas razones. Una de estas circunstancias puede ser la escasez de músicos de su clase. Es la razón por la que en 1808 se le niega la licencia al violinista Pablo Rosquellas para viajar a París para formarse allí<sup>28</sup>. En 1806 se le niega al violinista José León, en castigo por su mal comportamiento y su falta reiterada a las ceremonias<sup>29</sup>. Tampoco se le autorizó a Castronovo anteriormente, cuando quiso ir a Sicilia, su lugar de nacimiento, debido a la mala conducta que mantuvo durante mucho tiempo, por lo que le excluyen de algunos de los derechos que le corresponden como músico de la planta.

Para terminar, creo interesante comentar que, contrariamente a lo que puede apreciarse en el caso de algunos instrumentistas (especialmente los de cuerda, el grupo más nutrido de la orquesta de la Real Capilla), los maestros de capilla y los organistas no ejercieron, o al menos no sabemos que ejercieran, este derecho a ausentarse temporalmente. Estos puestos exigían una constante dedicación, por lo que su falta produciría desajustes en la organización de los servicios religiosos que afectarían a sus compañeros, puesto que la ausencia de uno obligaba a aumentar la dedicación de los demás, ya de por sí, bastante pesada. Quizá también podamos deducir de esta actitud una mayor implicación en la actividad musical de la Capilla Real, y mayor dedicación a su trabajo. La orquesta, bastante numerosa, era la sección más flexible, ya que con una mínima parte de sus músicos podía actuar.

### *1.3.3. Juzgado propio*

Otra de las ventajas que tenían los miembros de la Casa Real, era la de gozar de una jurisdicción específica. En la Real Capilla existía un juzgado propio, que llevaba las causas de todos los integrantes de la institución, y había otro que se encargaba de los asuntos del resto de departamentos de la Casa Real<sup>30</sup>. Las autoridades judiciales eran generalmente muy proteccionistas con los servidores del rey. En lo que se refiere a los músicos, tanto los temas de carácter profesional relacionado con el desempeño de su tarea en la capilla, como los que afectan a la vida personal de sus miembros eran tratados bajo esta jurisdicción. Algunos de los asuntos más habituales en los que se veían implicados los instrumentistas tenían carácter económico. Varios músicos contrajeron deudas con mercaderes, caseros, etc., quienes acudían a reclamar las cantidades pendientes al juzgado de la Real Capilla. En general la determinación del juez era embargar una parte del sueldo, que se utiliza para solventar las deudas pendientes, quedando el resto para el músico. Si había varios acreedores, se iban abonando las deudas de forma progresiva entre quienes acuden a solicitar su pago, en orden de petición. Cuando la cantidad pendiente es muy elevada se llega incluso a retener dos terceras partes del sueldo. Así ocurre con Felipe Crespo, músico que contrajo muchas deudas y tuvo embargada una tercera parte del sueldo para satisfacerlas; posteriormente dejó de recibir dos terceras partes, ya que la cantidad era

---

<sup>28</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, 922/19.

<sup>29</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 905/22.

<sup>30</sup> En los reglamentos de ambas dependencias consta el personal de esta sección y la normativa que regula su funcionamiento. Ver apéndice documental.

muy alta. La esposa recurrió esta retención de dos tercios del sueldo porque no le llegaba para mantener a la familia. Este matrimonio emprendió varios negocios fallidos y debían mucho dinero a varios acreedores<sup>31</sup>.

El juzgado de la Real Capilla tuvo que intervenir también en varios casos de desavenencias conyugales. La sentencia regula los términos económicos de la separación, de tal modo que la familia no se viera desamparada si el marido no quería pagar la manutención de la mujer y los hijos. El juzgado actuó en los problemas matrimoniales de Pedro Barrio, viola de la Real Capilla, y su mujer, Eugenia Retortillo<sup>32</sup>. Se definen los términos de la separación del matrimonio y se concede una paga de 5 reales del sueldo de Barrio para el mantenimiento de su esposa. También las diferencias entre Francisco Bordas y su esposa se dirimen concediendo la separación del matrimonio y estableciendo condiciones en cuanto al uso de la vivienda y el reparto del sueldo para que ninguna parte quedase en la indigencia. El sueldo del criado es retenido y para ser repartido por el puntador entre Bordas y su esposa<sup>33</sup>.

La responsabilidad que la institución asume sobre los miembros que la integran, explica el interés en tomar en cuenta los referidos informes “sobre la vida y costumbres” para su selección. A pesar del cuidado puesto en elegir a los empleados, como he señalado, se dieron otros casos problemáticos en estos años, además de los señalados. Quizá el caso más extremo sea el de Angel Castronovo. Este trompa sufrió problemas mentales y llegó a estar ingresado en el hospital. A raíz de sus demencias tuvo graves disputas matrimoniales, hasta el punto de estar varios periodos separado; los problemas económicos fueron igualmente importantes<sup>34</sup>. Después de años de conflictos, el patriarca de las Indias demuestra en un informe el hartazgo de los jefes de la Casa Real por el comportamiento de Castronovo. El siguiente texto con la respuesta a la solicitud de Castronovo de un permiso para retirarse a su tierra, Sicilia:

Angel Castronovo. Exmo. Sr. habiéndose hecho presente el rey el informe de V. Em<sup>a</sup> de 5 de marzo de 1787 sobre instancia de Angel Castronovo, trompa de la Real Capilla de que se le conceda retiro a Sicilia su patria, en la forma expresada como también los recursos que también anteriormente ha dado este interesado ha desestimado S. M. sus pretensiones mandando que se le reitere el real desagrado por estos impertinentes recursos conminándolo si a pesar de esto no se tranquiliza y cumple fielmente en todas sus obligaciones, todo conforme al parecer de V. Em<sup>a</sup> expuesto en dicho informe. Lo que de orden de S. M. participo a V. Em<sup>a</sup> para que en su inteligencia y cumplimiento Dios guarde a V. Em<sup>a</sup> muchos años (Palacio, 26-II-1790. Conde de Floridablanca al Cardenal Patriarca de las Indias)<sup>35</sup>.

A pesar de estas duras palabras, Castronovo es un ejemplo más del proteccionismo de la Casa Real con sus empleados. Este músico consiguió un excelente porvenir para varios miembros de su familia, algunos músicos, que lograron emplearse igualmente al servicio del rey, en puesto destacados<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240; Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Personal, C<sup>a</sup> 262/6; Jurídico, C<sup>a</sup> 185/9, 378/1, 380/1.

<sup>32</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 13/6.

<sup>33</sup> AGP, Jurídico, C<sup>a</sup> 383/16.

<sup>34</sup> AGP, Jurídico, C<sup>a</sup> 386/11, 388/2, 392/4, y Reinados, Carlos III, leg. 240, Personal, C<sup>a</sup> 228/15.

<sup>35</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 228/15 (Ángel Castronovo).

<sup>36</sup> Ver Apéndice I. Biografías.

### 1.3.4. Médico y botica

Todos los sirvientes de la Casa Real tienen derecho gratuito a médico, cirujano y botica, tal como se especifica en el artículo 2 de la planta de la Real Capilla de 1749, y recoge también el reglamento de la Casa Real de 1761<sup>37</sup>.

El artículo 8º del reglamento incluye el derecho de todos los criados a estos servicios:

8º. Queda prevenido el número de criados de planta y sueldos que han de gozar, del cual no se ha de exceder sin expresa resolución mía, cuanto tenga por conveniente variarlo, y gozarán además la regalía de médico, cirujano y botica para sus personas y una bula cada año.

En el reglamento de 1761 consta del siguiente personal sanitario:

CARGO	SUELDO (rs)
Doce médicos de familia a 4.400	52.800
Dos supernumerarios sin sueldo	0
Once cirujanos de familia los cuatro últimos con obligación de sangrar	3.300
Dos supernumerarios sin sueldo	0 <sup>38</sup>

El grupo de médicos de la Casa Real estaban distribuidos por zonas, distribuyéndose así las áreas urbanas donde residían los criados para atenderles mejor, como consta en el artículo 27:

27. El repartimiento en Madrid de médicos y cirujanos de familia para asistir a criados enfermos de mi Real Casa, Capilla y Cámara y Caballeriza, toca a mi mayordomo mayor, que lo dispondrá como considerase más apropiado, para que estén asistidos y si se ofrece junta por la gravedad del enfermo, prevendrá al más antiguo nombre a uno, o dos para que no le falten estos auxilios, pero si así no lo hicieren, y se experimentase la menor falta en la asistencia, se me dará cuenta para que quede privado del empleo<sup>39</sup>.

También en el reglamento de la Real Cámara de 1749 había médicos entre su servidumbre, y eran éstos los que estaban al servicio directo del rey<sup>40</sup>. El personal sanitario que recogía esta normativa era:

#### Médicos de cámara

Un médico primario de S. M. gozará setenta y cinco mil reales de vellón al año	75.000
Otro médico con las ausencias y enfermedades de primario de S. M. con el goce de sesenta mil reales	60.000
Cuatro médicos de cámara a ocho mil y ochocientos reales cada uno	35.200

<sup>37</sup> AGP, Administrativa, leg. 939, “Reglamento para la servidumbre de la Real Casa de S. M. del año de 1761”. Ver apéndice documental, doc. nº 6.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> AGP, Administrativa, leg. 939. Reglamento de la Real Cámara de 1749. Cit. en C. Gómez-Centurión: “Al cuidado del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, anejo 2, pp. 199-239.

Cirujanos.

Un cirujano primario con el goce de treinta y seis mil reales de vellón al año	36.000
Un sangrador de cámara con el de dieciocho mil reales	18.000

Botica.

Un boticario mayor con el goce de treinta mil reales	30.000
Un primer ayuda de la botica con el de quince mil reales	15.000
Tres ayudas con el de seis mil seiscientos reales cada uno	19.800
Un primer mozo de la botica con el de seis mil reales	6.000
Tres mozos con el de cuatro mil cuatrocientos reales cada uno	13.200 <sup>41</sup>

Los médicos de la Casa Real que les atienden son además los encargados de elaborar los informes sobre el estado de salud de los músicos para justificar las ausencias por enfermedad, así como las licencias temporales para poder trasladarse a otros lugares para su curación.

*1.3.5. Pensiones*

Cuando un músico de la Real Capilla fallece su esposa tiene derecho a percibir una pensión de viudedad. Aunque no consta en ningún reglamento (ni en las Constituciones de la Real Capilla, ni en el reglamento de músicos, ni en el de la Casa Real), era una práctica consolidada en la Real Capilla. Teniendo en cuenta que este cuerpo de músicos se fue secularizando a lo largo del siglo, se generalizó la concesión de este tipo de pensiones entre los músicos, que recibían igualmente los demás criados de la Casa Real.

Si bien el objetivo de esta pensión es proteger a las esposas, cuando el músico era viudo, podían recibir la pensión (previa solicitud) otros familiares, frecuentemente los hijos. Cuando no había tampoco hijos, alcanzan a proteger a hermanas, madres, nietos, cuñadas o primas.

Aunque la pensión tenía como fin principal evitar la situación de desamparo de las familias de los empleados en la Casa Real, también los parientes de los músicos (y otros criados) que reunieron un importante patrimonio la reciben. En la práctica se concedía de forma automática, sin limitaciones al nivel económico de la familia.

La presión de los familiares para el mantenimiento del cobro de estas retribuciones, produce que llegaran a heredarse entre los familiares que sobrevivían, argumentando ser el único salario disponible en la familia, especialmente en el caso de que solamente esté compuesta por mujeres, ancianos o enfermos. La viuda disfrutaba de la pensión mientras no volviera a casarse y otros familiares las perciben teóricamente mientras no lograsen otro medio para mantenerse; de hecho, fue el medio de vida casi permanente de algunos descendientes de los criados reales.

<sup>41</sup> AGP, Administrativa, leg. 939. Reglamento de la Real Cámara de 1749.

Al no contar con una normativa establecida, se procede en este aspecto según la costumbre. Para fijarlas se acude a la práctica habitual, cuando no existe un ejemplo anterior de similares características, se toma como referencia el caso más parecido. Este sistema se deja entrever en el expediente de Carlota Laboulay, viuda del maestro de capilla Francisco Corselli, en abril de 1778:

En cuanto a las viudas de criados de la capilla, hay la misma práctica que con todos los criados de la Casa del Rey, de que estoy bien informado. En los tiempos pasados las viudas de estos no tenían el recurso que hoy, porque si a alguna le hacía el rey alguna gracia, por el particular mérito y servicio de su marido, era por vía de pensión. En el presente reinado, desde el principio que entró este señor, que Dios guarde, manifestó a todos los jefes de palacio que quería atender a las viudas de sus criados que quedasen pobres y sin amparo, y que fuese por vía de limosnas, no de sueldo, ni de pensión. Así empezó esta piadosa providencia, dejando S. M. al informe de los jefes la justificación de la pobreza y necesidad de las viudas por lo que toca a la capilla he visto consignar a unas cuatro reales y a otras cinco, y a la que más seis, la que se dio equitativamente a la viuda del primera organista de la capilla, sin embargo que el marido tenía quince mil reales de sueldo...<sup>42</sup>.

El caso del maestro Corselli es muy particular porque hasta entonces no había quedado ninguna viuda de un maestro de capilla, puesto que ninguno se había casado. A la viuda de Corselli le asignaron 5.000 reales anuales (cerca de 14 reales diarios) de pensión, la más alta concedida en los reinados de Carlos III y Carlos IV.

Aunque en el texto anterior y en otros muchos de los informes se refleja la intención de fijar una cantidad proporcional al sueldo que percibía el músico, en general, se asignaba una cantidad bastante parecida a todas las viudas. En muchos casos se actúa a discreción, según quién tome la decisión y, sobre todo, las circunstancias del momento, y no tanto en relación al nivel salarial de los criados, algo que en principio parece que estaba previsto.

Cuando se producía el fallecimiento del músico su viuda lo comunicaba a las autoridades de palacio en el que solicitaba la pensión correspondiente. Desde el punto de vista documental<sup>43</sup>, estas solicitudes son prolijas en datos, en primer lugar en lo referente a la actividad de su familiar al servicio del rey (puestos que desempeñó, años que trabajó, otras actividades extras que se le encomendaron<sup>44</sup>). Se recrean en los detalles de la delicada situación económica, cuando no la definen como completamente miserable. Los informes de las autoridades de la Real Capilla y, en última instancia, del Patriarca, verifican estos datos y proponen la cantidad a asignar para la pensión. Es frecuente que para establecerla se pregunte por los “ejemplares” precedentes para seguir así una política común, que no siempre se respeta.

---

<sup>42</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4.

<sup>43</sup> Se pueden consultar los expedientes de concesión de pensiones de viudedad fundamentalmente en AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 10; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3,

<sup>44</sup> Es una documentación de gran relevancia, ya que respecto a la carrera de los músicos en la Corte contienen información que no ha sido localizada en otras secciones del archivo (como es el empleo en la cámara), ya que reflejan en detalle su trayectoria profesional al servicio del rey. Aunque en ocasiones (generalmente en los casos en que la carrera del músico haya sido larga y, sobre todo, cuando se ha producido un cambio de reinado) hay una cierta tendencia a la exageración. No hay que olvidar que estos memoriales que envían los familiares tienen por objeto pedir una pensión para que lo que deben resaltar la importancia de su servicio al monarca y su delicada situación económica. En un número significativo de ellos tenemos documentación administrativa que nos permite contrastar si lo afirmado en ellos es verdad. Por lo general la información es muy fiable, sobre todo hasta 1808. Los que solicitan pensiones a Fernando VII son los más propensos a la exageración, tanto cuanto es más difícil comprobar la veracidad de sus afirmaciones.

Si el criado no dejaba viuda pero le sobrevivían los hijos, más comúnmente hijas sin colocación (solteras), la pensión la solicitaban ellas. A veces incluso la piden a pesar de haber asignado una pensión a la viuda, como el caso de las hijas de Corselli que, alegando los méritos de su padre a lo largo de su dilatado servicio en la Corte, solicitan otra pensión para ellas. No se les concede, ya que “no es regular que contemporáneamente gocen distintas asignaciones las hijas y las madres y que a este ejemplo acudirían otras huérfanas de igual naturaleza...”<sup>45</sup>.

Algunos músicos que nunca se habían casado o que habían quedado viudos contraen matrimonio antes de morir y consiguen así dejar en una situación más acomodada a alguna mujer que le atiende o a una pariente. En palacio no se aceptaban estos enlaces, ya que de ellos se derivan precisamente nuevos gastos que asumía la Casa Real. Sin embargo, algunos músicos insistieron en el reconocimiento de estos matrimonios y dejaron protegidas a sus esposas, como fue el caso de Manalt<sup>46</sup> o Lidón<sup>47</sup>, entre otros, quienes se casaron con más de sesenta años.

Las pensiones pasaron, con el tiempo, a heredarse. Si después de que la viuda fallece sobrevive algún descendiente sin colocación se le otorga la continuidad de la pensión, para que pudiera mantenerse. En el caso de los descendientes de Francisco de Zayas. En primera instancia, solicita la pensión tras su muerte su madre. Catorce años después, cuando fallece la madre, solicita su hija la continuación de la asignación. Tras una primera negativa, consigue una respuesta favorable. También una hija de Princraut solicitó tras la muerte de su madre en marzo de 1775 que le mantuvieran su pensión, pues ella no tenía colocación<sup>48</sup>.

Las continuas peticiones y la variedad de los casos obligan constantemente a revisar los términos de su aprobación. Así, queda en revisión permanente tanto la cuantía como el grado de parentesco que reconocen. Cada decisión provoca que las siguientes peticiones en similares circunstancias deban ser aceptadas. En general se concedían, a excepción de los periodos de dificultades económicas, como ocurrió en los años 1794-96, y los años finales del reinado de Carlos IV, se reducen e incluso se suprimen algunas. En determinados procesos, una vez superadas las dificultades, las peticiones se reanudan y lo que quedó fue denegado por motivo de “no lo permiten las urgencias de la corona”, son posteriormente admitidas.

### 1.3.6. Pupilaje

Otro beneficio que reciben algunos músicos de la familia real era financiación para la formación de sus hijos. Esta cantidad es otorgada con bastante discrecionalidad y siempre a músicos que sirven particularmente al rey o a algún miembro de su familia. Que sepamos, sólo dos músicos que recibieron este tipo de asignación: Francisco Sabatini y Cayetano Brunetti, los dos maestros de violín del príncipe de Asturias. Después de fallecer Sabatini, su viuda, María Ana García, al haber sido su marido integrante de la Real Capilla obtuvo una pensión de viudedad. Además, en 1771 solicitó el pupilaje para su hijo Joaquín que tenía solamente tres años. Recibió desde entonces, 4

<sup>45</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 10.

<sup>46</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>47</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 549/8.

<sup>48</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

reales y medio diarios del príncipe Carlos en concepto de pupilaje<sup>49</sup>. Cayetano Brunetti, que sustituyó como maestro a Sabatini, gozó del patrocinio del príncipe para la formación de sus hijos, Juan y Francisco. Cuando ambos fueron a estudiar a París el príncipe Carlos corrió con todos los gastos derivados de los traslados y de la estancia de ambos allí<sup>50</sup>.

#### 1.4. Remuneraciones

##### 1.4.1. Sueldos de planta de la Real Capilla

Los sueldos fijados para las distintas plazas en la planta de músicos de la Real Capilla en 1756 se mantuvieron invariables durante todo el reinado. No hubo aumento de sueldo ni asignación especial a los músicos, más allá de lo estipulado en el reglamento. Fue posteriormente, en 1794, cuando se redactó un plan para el aumento de la dotación de la planta de la Real Capilla<sup>51</sup>, pero que finalmente, por los problemas monetarios que atravesaban las arcas reales no se llegó a implantar. En este mismo reglamento de 1756 las voces y los instrumentos quedan exentos de pagar la media anata y la mesada eclesiástica, obligatoria antes de esta nueva norma, lo que implica una mejora añadida al aumento salarial que se produce respecto a la anterior planta de 1749:

2º. Su Majestad releva a todos los músicos que hay hoy y que en adelante hubiere en su Real Capilla de la paga del derecho de la media anata y de la mesada eclesiástica, a fin de que entren en sus empleos y en sus ascensos sin semejante gravamen<sup>52</sup>.

La dotación de las plazas de 1756, incluye un aumento sobre la establecida sólo siete años antes, en 1749. Como puede verse en la siguiente tabla, no todos los puestos aumentaron y no todos lo hicieron por igual, sino que hubo un intento de reducir las distancias salariales entre las plazas menores y las superiores, y compensar a algunos de los instrumentistas con menor salario:

PLAZA	1749	1756
Maestro	1 18000	1 18.000
Vice maestro	0	1
Tiples	5 15.000 12.000 90000 9.000 9.000	4 18.000 16.000 12.000 12.000
contraltos	4 15000 12.000 9.000 9.000	4 15.000 15.000 12.000 12.000
Tenores	4 15000 12.000 9.000 9.000	4 15.000 14.000 10.000 10.000
Bajos	3	3

<sup>49</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, legs. 1, 9, 10 y 11.

<sup>50</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, legs. 1, 2, 9; G. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798), Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, Aedom, 2005.

<sup>51</sup> *Representaciones a Su Magestad, Reales Órdenes sobre aumento de dotación de la Real Capilla y plan del referido aumento aprobado por S. M.*, Madrid, Plácido Barco López, Impresor de la Real Capilla, 1794.

<sup>52</sup> AGP, Sección Administrativa, leg. 1133.

	15.000 10.000 8.000	15.000 12.000 12.000
Organistas	3 16.000 12.000 6.000	3 /4 16.000 12.000 9.000 6.000
Bajones	3 8.000 6.600 5.500	3 9.000 8.000 7.000
Oboes/flautas	4 11.000 9.000 7.000 7.000	4 12.000 10.000 9.000 8.000
Clarines	2 10.000 8.000	2 10.000 10.000
Trompas	2 8.000 6.000	2 9.000 9.000
Fagotes	0	2 7.000 7.000
Violines	12 1-2 12.000 3-4 10.000 5-6 8.000 7-8 7.000 9-12 6.000	12 1-2 12.000 3-4 10.000 5-6 9.000 7-8 8.000 9-10 7.500 11-12 7.000
Violas	4 1 6.000 2-3-4 5.500	4 1-2 7.500 3-4 7.000
Violonchelos	3 12.000 9.000 6.000	3 12.000 10.000 8.000
Contrabajos	3 9.000 7.000 5.500	3 10.000 8.000 7.000
Copiantes	2 3.000 3.000	2 3.000 3.000
Puntador	1 4.400	1 4.400
Afinador	1 2.200	1 2.200
Barrendero y entonador	1 3.000	1/2 2.200
Entonador 2	0	1.650/2.200

#### 1.4.2. Ayudas de costa

Los criados que sirven al monarca cuentan con la posibilidad de recibir puntualmente una cantidad de dinero bajo el nombre de ayuda de costa o limosna. Estos pagos eran solicitados con diversos motivos: por dificultades ocasionadas por largas enfermedades que consumían parte importante de los ingresos; para cubrir los gastos de algún viaje, sobre todo para recibir los tratamientos necesarios si se encuentran mal; para arreglar asuntos personales que conllevan el traslado a sus lugares de procedencia; para colocar a las hijas en centros religiosos; para contraer matrimonio ellos o sus descendientes. Son muy diversos los casos y quedan recogidos de manera detallada en el apéndice biográfico.



Desde el reinado de Felipe V existía en la capilla la costumbre de conceder una ayuda de 100 ducados (1.100 reales), para los que abandonan el Colegio al haber finalizado su etapa allí como ayuda para establecerse en otro lugar o buscar un oficio<sup>53</sup>. Sin embargo, esta ayuda fue entregada igualmente a los músicos que pasaban del colegio a las plazas de la Capilla o de otras secciones de la Corte, a pesar de que en principio no entrarían en los supuestos de estas ayudas, reservadas para los que salían de la Corte.

En la concesión del resto de ayudas de costa, su autorización tiene un carácter arbitrario y depende en gran medida de la situación económica del erario real, pues en momentos de dificultades las ayudas se suprimían. Por ejemplo, entre 1805 y 1807 se denegaron varias peticiones de la familia del violinista Domingo Rodil, alegando que no lo permiten las “urgencias de la corona”<sup>54</sup>.

Las cantidades que se asignan, igualmente, dependen del motivo de la petición y de la coyuntura económica. Es frecuente que los músicos recibieran estos pagos puntuales varias veces a lo largo de su carrera.

En muchos casos, como es evidente, las peticiones eran denegadas por no considerar probada la necesidad, como fue el caso de Castronovo. En 1779 solicitó una ayuda pero consideraron que con un sueldo de 10.000 reales para mantener a su familia era suficiente y que sus problemas de dinero eran debidos al “mal gobierno de su casa”<sup>55</sup>. En 1803, Manuel Espinosa, uno de los músicos más valorados de palacio y miembro de la Real Cámara, ve denegadas sucesivas peticiones de ayuda por las dificultades de la corona, que en esos años atravesaba problemas para realizar los pagos<sup>56</sup>.

En determinados momentos se facilitaban las ayudas a los descendientes de los criados cuando se encontraban en una grave situación. Así, en febrero de 1798 las hijas del organista Miguel Rabaza, María y Josefa, recibieron una limosna de 600 reales por San Juan y otros 600 por Navidad<sup>57</sup>.

Los músicos que sirven de forma directa a algún miembro de la familia real recibían de ellos cantidades extra en momento de dificultades o para asuntos especiales, como una dote, un viaje, etc, que costean de su propio bolsillo. Por ejemplo, Ramón Palaudarias recibió en 1788 del príncipe Carlos 1.200 reales de ayuda “en atención a los atrasos y urgencias que padece”<sup>58</sup>.

#### *1.4.3. El plan de aumento de dotación de 1794*

Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV no varió la retribución económica de las plazas de la Real Capilla, a pesar de que hubo iniciativas para actualizarlos. Después de muchos años de inamovilidad de los sueldos y, tras diversas reivindicaciones de los

---

<sup>53</sup> Lothar Siemens transcribe el documento por el cual se le concede una ayuda de costa de este tipo a Juan Ledesma., L. Siemens Hernández: “Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-765.

<sup>54</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>55</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>56</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

<sup>57</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124.

<sup>58</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 1.

criados, en 1794 se proyectó un plan de aumento de dotación para todos los integrantes de la Real Capilla. Las reclamaciones partieron de los capellanes de honor, que instaron a las autoridades a buscar nuevas rentas para engrosar el presupuesto de la Real Capilla y destinadas específicamente a aumentar sus percepciones<sup>59</sup>.

En la siguiente tabla vemos la nueva dotación para las plazas que contiene el plan, de las que seleccionamos a los músicos<sup>60</sup>:

CARGOS	Tienen	Aumento	Tendrán
El maestro de capilla	16.000	4.000	20.000
Tiple primero	18.000	4.000	22.000
Segundo	16.000	3.500	19.500
Tercero	12.000	3.000	15.000
Cuarto	12.000	3.000	15.000
Contralto primero	15.000	4.000	19.000
Segundo	15.000	3.500	18.500
Tercero	12.000	3.000	15.000
Cuarto	12.000	3.000	15.000
Tenor primero	15.000	4.000	19.000
Segundo	14.000	3.500	17.500
Tercero	10.000	3.000	13.000
Cuarto	10.000	3.000	13.000
Bajo primero	15.000	4.000	19.000
Segundo	12.000	3.000	15.000
Tercero	12.000	3.000	15.000
Organista rimero	16.000	4.000	20.000
Segundo	12.000	3.500	15.500
Tercero	9.000	3.000	12.000
Cuarto	6.000	2.500	8.500
Bajonista primero	9.000	3.000	12.000
Segundo	8.000	2.500	10.500
Tercero	7.000	2.000	9.000
Fagot primero	7.000	2.500	9.500
Segundo	7.000	2.000	9.000
Violonchelo primero	12.000	3.500	15.500
Segundo	10.000	3.000	13.000
Tercero	8.000	2.500	10.500
Contrabajo primero	10.000	3.500	13.500
Segundo	8.000	3.000	11.000
Tercero	7.000	2.500	9.500
Violín primero	12.000	4.000	16.000
Segundo	12.000	4.000	16.000
Tercero	10.000	3.500	13.500
Cuarto	10.000	3.500	13.500
Quinto	9.000	3.000	12.000
Sexto	9.000	3.000	12.000
Séptimo	8.000	2.500	10.500
Octavo	8.000	2.500	10.500
Nono	7.500	2.000	9.500
Décimo	7.500	2.000	9.500
Undécimo	7.000	1.500	8.500
Duodécimo	7.000	1.500	8.500
Viola primero	7.500	2.500	10.000
Segundo	7.500	2.500	10.000
Tercero	7.000	2.000	9.000
Cuarto	7.000	2.000	9.000
Oboe y flauta primero	12.000	4.000	16.000
Segundo	10.000	3.500	13.500

<sup>59</sup> Este proceso se puede seguir a través de los memoriales contenidos en *Representaciones a Su Magestad. Reales órdenes...*

<sup>60</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/21 “Plan de aumento de dotación de los individuos de la real capilla”.

Tercero	9.000	3.000	12.000
Cuarto	8.000	2.500	10.500
Clarín primero	10.000	3.500	13.500
Segundo	10.000	3.500	13.500
Trompa primero	9.000	3.000	12.000
Segundo	9.000	3.000	12.000
Copiante primero	3.000	1.000	4.000
Segundo	3.000	1.000	4.000
Puntador	4.400	1.100	5.500
Archivero	3.300	1.100	4.400
Afinador	2.200	1.100	3.300
Barrendero y entonador	3.300	1.100	4.400

Sin embargo, después de años de consultas previas, propuestas e informes, este proyecto no pudo implantarse, puesto que su aprobación coincide con un complicado momento económico de las arcas reales, ya que la monarquía se hallaba inmersa en la guerra con Francia.

A lo largo del reinado de Carlos III los músicos cobraron sus salarios siempre sin retrasos y mensualmente, como había quedado estipulado por el reglamento de 1749<sup>61</sup>. Esto favorece una situación de estabilidad para la servidumbre real, ya que durante la primera mitad del siglo la demora en los pagos llegó a ser enorme y las deudas contraídas con los sirvientes también, hasta el punto de que no todas fueron subsanadas<sup>62</sup>.

Sin embargo, las dificultades financieras de la Corona regresaron avanzado el reinado de Carlos IV, cuando hubo algunos periodos de retrasos en los pagos e incluso de supresión de varios de ellos, como veremos enseguida.

#### 1.4.4. Comparación con otras capillas<sup>63</sup>

El alto nivel salarial de los músicos de la Real Capilla queda patente al compararlo con la situación de los músicos en otros centros religiosos, en los que se comprueba que hay una diferencia más que notable. Aunque por rango, sería adecuado poder compararlos con los establecidos para las capillas Reales de la Encarnación y las Descalzas, pero no existen estudios sobre ellos. Respecto a otras capillas, hasta las de mayor rango como serían la catedral de Toledo o la de Santiago de Compostela, cobraban mucho menos que los músicos de palacio con cargos similares.

<sup>61</sup> En el artículo 10 del reglamento de 1749 se dice que se cobrarán mensualmente por la tesorería general de la Real Capilla, AGP, Administrativa, leg. 1132. Esta modificación es importante, sobre todo teniendo en cuenta que antes se pagaban por años, con lo que si había retraso en el pago, y esto era muy habitual, los músicos de la capilla que no recibiesen otros emolumentos quedaban en una situación económica muy precaria.

<sup>62</sup> Para el caso de Nebra, ver M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

<sup>63</sup> A pesar de contar con varios estudios sobre la actividad de distintos centros religiosos, parte de ellos centrados en los efectivos musicales, sorprende la falta de una exposición clara acerca de los puestos y los salarios existentes y su evolución. Por ello, sigo principalmente la información que incluye M. Díez en su tesis sobre la música en la catedral de Cádiz, a pesar de que la información es muy desigual y perteneciente a épocas bastante distantes, M. Díez: *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 165.

Quizá la catedral que más pagaba a los músicos sea la de Santiago de Compostela, que entre 1760 y 1808, incrementó los salarios de forma notable<sup>64</sup>. En algunos puestos, como el del maestro de capilla, la comparación con la Real Capilla arroja que las cifras eran similares, cifras, que hay que recordar, se establecen en la Capilla Real en 1756, si bien en Santiago el maestro llega a ganar algo más de los 16.000 reales anuales, cercanos a los 18.000 que tenía asignados el maestro de la Capilla Real. Sin embargo, la evolución de los salarios de Santiago es desigual, pues si algunos destinos –como el maestro de capilla o el de tenor primero– ven aumentar mucho los sueldos, otros descienden inexplicablemente. A pesar de todo, la mayor parte de los puestos que incrementan su salario en Santiago siguen siendo muy inferiores a los de la Real Capilla:

*Evolución de los salarios en Santiago de Compostela (en reales de vellón)*<sup>65</sup>

	1760	1780	1808
MC	8.800	13.000	16.660
Tiple 1	5500	8.400	6.416
Contralto	14400	6.720	5.000
Tenor	5500	5.500	16.660
Oboe 1	4100	3.300	6.416
Violín 1	4400	6.000	9.166
Violón 1	4000	4.000	6.416
Bajón	3300	3.285	5.000
Organista	17.100	8.800	7.333

*Comparación de los salarios entre la Real Capilla y la capilla de Santiago de Compostela en 1808 (en reales de vellón)*

Puesto	Santiago de Compostela	Real Capilla
MC	16.660	16.000
Tiple 1	6.416	18.000
Contralto	5.000	15.000
Tenor	16.660	15.000
Organista 1	7.333	16.000
Bajón	5.000	9.000
Violín 1	9.166	12.000
Oboe	6.416	12.000

La única Real Capilla con la que pueden compararse los medios económicos destinados a los puestos musicales es la Real Capilla de Granada, estudiada por P. Ramos. Como señala esta autora, el balance arroja una diferencia de salarios todavía más acusada, ya que esta capilla tenía fijados los siguientes salarios en 1758<sup>66</sup>:

Puesto	Salario
Maestro de capilla	2.810,72
Organista	2.026

<sup>64</sup> M. P. Alén: *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, A Coruña, Ed. do Castro, 1995.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> P. Ramos López: “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, *Homenaje al Prof. Dr. José López Calo, S.J.*, eds. E. Casares Rodicio y C. Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 669-689.

1er chantre	3.016
2º chantre	1.755,96
voces	1.894
arpista	1.409
ministriles	1.850/1.740
infantillo	486

Un centro religioso de primer rango, que además tenía como referente a la Real Capilla de palacio, era la catedral de Toledo. A pesar de ello, los sueldos eran también muy inferiores a ella. Por ejemplo, el primer violín, Francisco Montali, percibía 6.618 reales, cifra muy superior a la que percibía en Granada, pero poco más de la mitad de lo que reciben el primer y segundo violines de la Real Capilla.

Según lo conocido hasta ahora, los puestos de la Real Capilla son, al menos, el doble que los de cualquier otro centro religioso, independientemente de su rango. Desde luego un elemento fundamental en el atractivo que supone este destino para los profesionales de la música.

#### *1.4.5. Sobresueldos heredados y nuevas gratificaciones<sup>67</sup>*

Los reglamentos, como se ha insistido antes, tienen entre sus objetivos fijar la dotación de las plazas y ayudar así a controlar el gasto. Sin embargo, este intento de homogeneizar la situación de los músicos de la planta y sobre todo de evitar sobresueldos no se aplica a todos los integrantes en el momento de su aprobación, sino solamente a los que no percibían otros salarios. Éstos no gozarían del aumento correspondiente hasta que otro músico entrase a servir la plaza, a quien sí se aplicaría el nuevo sueldo. Solo perciben el aumento los músicos que no reciben sobresueldos. Por lo tanto, la nueva dotación se va implantando de forma gradual. Este sistema de aplicación del reglamento es similar a la que se produjo en 1749, y que recoge en el punto 4º el reglamento de 1756:

4º. Manda S. M. que los individuos que tuvieren más goce que el que señala este reglamento por pensión o merced particular no entren al aumento que en él se prescribe, quedando con lo mismo que hasta aquí han tenido<sup>68</sup>.

El desequilibrio en los sueldos llegó a ser abusivo durante los reinados anteriores de Felipe V y Fernando VI. Como compensación a los criados que le servían en las actividades musicales que tanto gustaban a estos reyes y su familia, les adjudicaron continuas gratificaciones y sobresueldos. De este modo, a la llegada de Carlos III los salarios de algunos músicos eran muy elevados. Entre los músicos que recibían este tipo de gratificaciones se encuentra Corselli, que percibía 38.340 reales anuales, a pesar de que el puesto que ocupa como maestro de capilla estaba dotado con 18.000 reales anuales; Porretti superaba también los 30.000 reales anuales; Nebra también tenía sobresueldos y ganaba en 1756 23.270 reales; el primer violinista Gabriel Terri, cobraba 18.199 reales, cuando la plaza de violín que ocupaba en la Real Capilla tenía una

---

<sup>67</sup> Las gratificaciones eran cantidades puntuales de dinero que los miembros de la familia real asignaban a los músicos y que se añaden a los sueldos que perciben por las nóminas de los departamentos a los que pertenecen. Las cantidades son muy variables según los momentos, los miembros de la familia que los concediesen.

<sup>68</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133.

dotación de 12.000 reales<sup>69</sup>. No eran los únicos (también Marquesini, Bonfanti, Pablo Facó o Luis Misón, con una gratificación de 6.000 reales<sup>70</sup> –cobraban sobresueldos concedidos por los monarcas anteriores), pero sí los músicos que más dinero perciben en los primeros años del reinado de Carlos III. A pesar de que con este monarca cesaron sus trabajos extras, los sueldos los asume el rey como herencia de las cargas anteriores. Incluso, como veremos a continuación, si estos mismos músicos son llamados a desempeñar nuevas labores vuelven a aumentar sus ganancias, ya que los pagos anteriores quedan a modo de pensión vitalicia y los nuevos se suman a ellos. Esto provoca, como es lógico un incremento del gasto del personal al servicio de la familia real insostenible<sup>71</sup>, y hace patente que la intención de controlar el gasto que impulsan los nuevos reglamentos no consigue frenarlo.

Varios de los músicos que ya tenían sobresueldos recibieron el encargo de formar a los hijos de Carlos III, por lo que añadieron nuevos estipendios. Porretti fue nombrado maestro de violón del príncipe don Antonio, lo que le valió otro sueldo de 12.000 reales. Nebra fue nombrado maestro del infante don Gabriel, con 6.000 reales anuales; a Sabatini le fue encomendado en 1760 dar clases de violín al príncipe de Asturias, con un salario de 12.000 reales; le sustituyó a finales de 1770 tras su muerte C. Brunetti, con el mismo sueldo.

Junto a los destinados a la enseñanza, otro conjunto amplio de músicos, como hemos visto, fue llamado por el príncipe y los infantes y después por Carlos IV y sus hijos a las diversiones musicales. Esto añadía más dinero entre algunos músicos. En estos años son básicamente los instrumentistas de la Real Capilla los que realizan estas actividades extraordinarias en las cámaras y cuartos de la familia real, por lo que se desplazan a las jornadas. Los emolumentos que perciben dependen de su asignación a estas actividades y el tipo de adscripción administrativa a la cámara. Los destinados de forma permanente como Espinosa y el hijo de Brunetti recibieron 12.000 reales extra. Están incluidos junto a Brunetti además en las gratificaciones que cobran los criados de la cámara los días y santos del príncipe y de algunos infantes.

Todos los músicos llamados a las jornadas recibían el pago de las mesillas, cantidad adicional a los sueldos. La mesilla consistía en un pago, fijado para los músicos en 17 reales diarios, que reciben cuando se trasladaban los distintos Sitios Reales junto a los reyes. Se contaban los días de mesilla desde el primero hasta el último que permanecían fuera de Madrid –trabajasen a diario o no–. También era costado por el rey el traslado desde Madrid al lugar correspondiente y el regreso. El pago de las mesillas y el transporte no es privativo de los músicos, sino que es un pago extensivo a toda la servidumbre que debían trasladarse con la familia real<sup>72</sup>, lo que da una idea del costo

<sup>69</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/20. Se recogen las nóminas de los criados de la Real Capilla. Este ejemplo es de 1765 pero estos sueldos se mantuvieron desde 1759 hasta que el músico fallecía, y cuando se dotaba de nuevo la plaza es realmente cuando entra en vigor el reglamento con la dotación de las plazas recogida en él.

<sup>70</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 10.

<sup>71</sup> Sobre los niveles que llegaron a alcanzar estos gastos y el estrangulamiento de la economía de la monarquía por estos y otros enormes gastos que no se pudieron controlar, véase J. Jurado Sánchez: *La financiación de la Casa Real, 1561-1808*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1996; *id.*: *El gasto de la Casa Real, su financiación y sus repercusiones hacendísticas y económicas: 1561-1808*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 2001.

<sup>72</sup> En el nuevo reglamento de la Casa Real aprobado en 1761 se recoge esta práctica en el artículo 33: “Las mesillas también señala el reglamento, sólo se han de abonar a los criados que yo apruebe para

que alcanzaban los continuos traslados y su extenso grupo de criados, ya que estos multiplican sus gastos con cada viaje. Las mesillas y el tipo de transporte asignado a los desplazamientos es algo totalmente institucionalizado, y prueba de ello es que existen sendos reglamentos regulando detalladamente esta práctica<sup>73</sup>.

#### *1.4.6. La creación de la Real Cámara: multiplicación de puestos, multiplicación de sueldos*

La creación de plazas en la Real Cámara que recaen en músicos que ya tenían plaza en la Real Capilla tiene como resultado un conjunto de músicos que percibe dos sueldos de planta, uno por las nóminas de la Real Capilla y otro por las de la Cámara. Continúan además recibiendo las gratificaciones e incluso las mesillas durante las jornadas. Esto genera un nuevo grupo de músicos privilegiado en el entorno real, como es el caso de todos los músicos de la Real Cámara que acceden a una plaza fija. La dotación de las plazas de la Real Cámara fue variable, siendo los primeros nombramientos de 24.000 reales de sueldo, si bien después se estableció como norma que el sueldo fuera de la mitad, 12.000 reales. Por las dificultades financieras de los años finales del siglo algunas plazas se adjudicaron sin dotación, si bien al poco tiempo, la presión de los músicos obligó a continuar con la dotación de 12.000 reales anuales. Los músicos nombrados en la cámara que no tenían plaza en la Real Capilla la reivindicaron como un puesto honorífico al que tenían derecho argumentando que todos las disfrutaban, de lo que resultó que la mayoría de los músicos de la cámara percibían dos salarios.

Junto a ellos, reciben las mesillas y gratificaciones, e incluso otros pagos como ayudas puntales y regalos suntuosos. Antes de detenernos en algunos casos concretos, un resumen del tipo de percepciones salariales que recibían los músicos de la Corte sería el siguiente:

Un primer grupo estaría formado por los adscritos exclusivamente a la Real Capilla que recibe únicamente el salario correspondiente. Un segundo grupo serían los músicos de la Real Capilla a los que se asigna un cometido en el entorno de la familia real; los maestros de música reciben el salario de la capilla más lo asignado por el alumno correspondiente (entre 6.000 y 12.000 reales anuales); los instrumentistas añaden a su sueldo de capilla los 17 reales diarios de mesillas. Además de los maestros, algunos de los instrumentistas que deben seguir las jornadas de forma permanente y son incluidos además en las gratificaciones. En el caso de los criados del príncipe, recibían 1.800 reales anuales (600 por San Juan y Navidad, y sendos pagos de 300 reales por el día del santo y el cumpleaños del príncipe). Posteriormente, durante el reinado de Carlos IV las gratificaciones que recibían los músicos de la Real Capilla adscritos a la cámara se fijan en 3.000 reales. Tras la creación de la sección musical de la Real Cámara se configura un cuarto grupo estaría formado, por los músicos que disfrutaban dos plazas y dos nóminas simultáneamente, de la capilla y de la cámara. A estos salarios se suman las mesillas y las gratificaciones, alcanzando un nivel salario muy elevado.

---

servir en las jornadas, entendiéndose por sólo los días que efectivamente están fuera de Madrid, incluso los de ida y vuelta, y a los que se anticipan y quedan para preparar los reales cuartos, y para recoger las alhajas y muebles que se vuelven”, en “Copia del Reglamento para la servidumbre de la Real Casa de S. M. Año de 1761”, AGP, Administrativa, leg. 939.

<sup>73</sup> El reglamento de mesillas y carruajes vigente es de 1749, cuyas copias se pueden consultar en AGP, Administrativa, leg. 939.

Indudablemente, son los titulares de la cámara quienes alcanzan los ingresos más altos. En este sentido, el caso de Brunetti es paradigmático, puesto que es la figura central y más valorada de la música en la Corte durante casi todo el periodo. Labrador, con la intención de comparar sus rentas con las de Boccherini, nos ofrece una estimación de lo que percibe este músico a lo largo de distintos periodos<sup>74</sup>. Desde que accedió a la Real Capilla como violinista, cobraba la dotación de la plaza correspondiente que ocupaba en cada momento, desde los 7.000 reales de la última plaza cuando entró en 1767, hasta llegar a la cuarta, dotada con 10.000 reales. Desde diciembre de 1770 percibe 6.000 reales como maestro de violín del príncipe, aumentados en otros 6.000 desde 1772. En 1789 fue nombrado músico de cámara, con lo que dobló el sueldo que tenía como maestro, y pasó a cobrar 24.000 reales. Desde 1771 percibía 600 reales de gratificaciones que en 1779 se incrementan hasta 1.800. A estos ingresos contabilizados por Labrador, habría que añadir otros. Como tenía la obligación de seguir a la familia real durante las jornadas, recibía la mesilla de 17 reales diarios. No era una cantidad fija, pero calculando los días que duraban estas jornadas, al año la cantidad media era de unos 5.500 reales anuales más<sup>75</sup>. Al menos entre 1779 y 1788 recibe 1.500 reales de gratificación por la supervisión de la música del espectáculo ecuestre de Las Parejas celebrado durante la jornada de Aranjuez<sup>76</sup>. Si bien no los contabilizamos en relación a su retribución en la Corte, Brunetti recibió pagos de otros mecenas en distintos periodos, como las casas de Alba y Osuna<sup>77</sup>. En definitiva, en un amplio periodo, Brunetti percibía por su trabajo en la Corte cerca de 40.000 reales anuales, cantidad muy significativa; si bien, otros músicos llegaron a igualar e incluso a sobrepasarla.

Marchal recibía 24.000 reales como músico de la cámara desde su nombramiento en 1796, a lo que añade en junio de 1797 10.000 reales como organista supernumerario de la Real Capilla. Desde 1802 recibía además 12.000 reales como maestro del príncipe Fernando y los infantes Carlos María y Francisco de Paula, ganando en total, 46.000 reales más las gratificaciones y las mesillas. El hijo de Cayetano, Francisco Brunetti obtenía una cantidad bastante similar a la de su padre y a lo que recibía Espinosa.

Es evidente que esta acumulación de ganancias de determinados músicos produce un desequilibrio interno entre los integrantes de la sección musical tanto de la Real Capilla como de la Real Cámara. De nuevo, estamos en una situación que se asemeja a la de los monarcas Felipe V y Fernando VI, cuando se formó un grupo de músicos con altísimas remuneraciones por la progresiva acumulación de gratificaciones sobre los salarios de las plazas de la Real Capilla.

El análisis de los emolumentos que reciben los músicos en el entorno de la Corte pone nuevamente de relieve que existe un grupo de favoritos, que son los adscritos a la cámara del rey. Esto ocasiona conflictos puesto que los elevados sueldos de determinados músicos no son por trabajar más, sino por trabajar directamente para la persona real. Los que deben dedicarse a tocar en la Real Capilla se sienten

<sup>74</sup> G. Labrador: "Luces y sombras de una biografía: Luigi Boccherini y la música de cámara en la Corte de Carlos III y Carlos IV", *Boccherini Studies*, vol. I, Florencia, 2006, pp. 3-29.

<sup>75</sup> Esta cantidad media corresponde al cómputo de las cantidades que recibió a los largo de los años 1783-88. AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, legs. 9, 10 y 11.

<sup>76</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 50.

<sup>77</sup> Fue maestro de violín en ambas casas y además compuso música para ellas, lo que ampliaría sus ingresos. Ver más detalles en el apéndice biográfico.



desamparados frente a un grupo de compañeros que ganan mucho más que ellos, ocupan las plazas y, sin embargo, no asisten a las funciones.

Aparte de todos los ingresos que perciben los músicos, los más apreciados por la familia real recibían puntualmente regalos. Es el caso del violinista Francisco Landini y el violón Christiano Reynadi, músicos de cámara de la Reina Madre Isabel de Farnesio, que en 1761 son obsequiados por parte de ésta y de su hijo el infante don Luis, con sendos relojes de oro, “por haber tocado el día de San Fernando en el cuarto de Sus Altezas”<sup>78</sup>. El mismo Landini recibe de parte del príncipe Carlos y del infante don Gabriel el 31 de diciembre de 1763 un reloj “por haber asistido a sus funciones de música”<sup>79</sup>. De nuevo Landini, junto a Nicolás Conforto, obtienen sendas sortijas de diamantes brillantes del príncipe Carlos y el infante don Gabriel, en 1765<sup>80</sup>.

Con todo, no eran solamente los músicos de la cámara los que acumularon varios puestos. El propio Lidón, antes de acceder a magisterio de la Real Capilla en 1805, ya desempeñaba tres puestos y recibía sus correspondientes dotaciones (si bien sensiblemente menores que los que recibían los designados al servicio directo de la familia real): primer organista (16.000 reales), maestro de estilo italiano (3.000 reales) y vicesmaestro de la Real Capilla (3.000reales).

#### *1.4.7. Años de dificultades: 1794-1808*

Después de más de 35 años durante el cual los salarios se abonaron con puntualidad a todos los criados, esa situación llega a su fin en 1794. Ocurre precisamente en el momento en el que ya se había dispuesto un plan de aumento de dotación para las plazas de la Real Capilla, que llevaba años proyectándose. Todas las expectativas de mejora, por tanto, se frustraron. Debido a la guerra con Francia y los enormes gastos que la corona tuvo que sufragar en el enfrentamiento bélico, Carlos IV decretó el 29 de agosto de 1794 que los criados del rey solamente gozasen de un sueldo. Los que tenían más de uno podían elegir y prescindir del sueldo menor:

Muy Señor mío: habiendo resuelto S. M. por punto general un Real Decreto de este año, que ninguna persona de cualquier estado o condición que sea pueda disfrutar más de un sueldo, aunque tenga diversos empleos, quedando a su arbitrio la elección del sueldo con que se le haya de asistir y que esta providencia se observe inviolablemente en todos los departamentos y ramos, derogando el rey cualesquiera órdenes de S. M. contrarias a esta determinación, para su cumplimiento, espero que V. M. exprese, con la mayor brevedad, el goce que elige a los que actualmente disfruta por los destinos que obtiene, para que le asista con él, a fin de que, constando formalmente en esta oficina de grefier general a la Real Casa, Capilla y Cámara de mi cargo, se proceda a lo que en su consecuencia deba ejecutarse.

Nuestro señor guarde a V. muchos años. Palacio, 4 de noviembre de 1794. Besa la mano de V. M. su mayor servidor. Diego Monteagudo. Sr. D. José Lidón<sup>81</sup>

El 17 de ese mismo mes, había decretado el rey la retención del 4% de los salarios de todos sus servidores a fin de contribuir a los gastos militares<sup>82</sup>. Esta medida se extendió hasta 1796<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> AGP, Carlos IV Príncipe, leg. 12.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> BN, Mss. 14.091, F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, ed. E. Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 170.

<sup>82</sup> BN, M 762.

Como persistían los conflictos y con ello el gasto, en 1798 el monarca tomó una nueva medida para aumentar los recursos para la guerra, y exigió a toda la servidumbre “un donativo voluntario no forzado” para paliar el desgaste en las arcas reales:

Real Decreto por el que se exige a los individuos de la Real Capilla incluyendo todas las clases de ella, un donativo voluntario no forzado, a beneficio del real erario por las urgencias de la Corona. Año 1798.

Emm° señor. La obligación de todos los vasallos a contribuir en razón de sus facultades respectivas al importante e imprescindible objeto de atender a las urgencias del Estado, es sin duda mucho más estrecha para con aquellos que distinguidos con la confianza de los reyes gozan el honor de servir inmediatamente a las personas de SSMM, y de su real familia, y participan con más proximidad de sus beneficios. A pesar de esta consideración, no ha cabido en el piadoso ánimo del rey, la idea de exigir en particular de sus criados, el sacrificio de una parte de los sueldos, gajes, emolumentos que disfrutan, pues su voluntad soberana es, que como los demás vasallos conozcan las necesidades de la monarquía, siguiendo el impulso de sus corazones se hagan aquellas ofrendas que a cada uno le dicte su amor, y gratitud, ya sea suscribiendo al donativo voluntario o ya al préstamo patriótico de que paso a V. Em<sup>a</sup> el ejemplar adjunto.

S.M. no puede persuadirse que haya ni un solo criado suyo a quien falte alguna alhaja de oro o plata que ofrecer en donativo o que no se someta gustoso a una espontánea retención temporal de una porción de sus mesadas en la tesorería y mayormente cuando aplicándola a tomar acciones o partes de acción del préstamo patriótico, le queda la segura esperanza del reintegro, que es decir, que no hace más que suspender por un tiempo el cobro de aquella porción retenida, habiendo por este solo hecho un recomendable servicio al estado.

Tiene también S.M. la especial confianza de que todos cuantos sirven bajo de la autoridad y mandato de V. Em<sup>a</sup> en la Real Capilla, y Vicariato General de sus Reales Ejércitos, y Armada, se esmerarán en desplegar en esta ocasión, todos los recursos de su lealtad y patriotismo; porque sin excepción serán exhortados con toda la energía que inspira la dignidad del asunto, y la que particularmente prestarán los talentos y el ejemplo de su jefe. Lo que participo a V. Em<sup>a</sup> de su real orden para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a V. Em<sup>a</sup> muchos años Aranjuez a 30 de mayo de 1798 (Francisco de Saavedra [firmado] al Sor Patriarca de las Indias)<sup>83</sup>.

Los criados pertenecientes a la Real Capilla no fueron muy receptivos a esta petición voluntaria, y poco más de un mes después, ofrecieron lo que se había recaudado. Los que realizaron las aportaciones fueron muy pocos. Entre los músicos, participaron solamente los copistas y organeros:

Emm° señor.

La real capilla música de S.M. y en su nombre los infrascriptos individuos de las clases que incluye, con la más rendida sumisión exponen A.V. Em<sup>a</sup> que en dos juntas celebradas en el día 26 de junio próximo pasado, y en este de la fecha, se hicieron presentes por el receptor con orden de V. Em<sup>a</sup> los reales decretos concernientes al donativo gratuito, y préstamo patriótico, que S. M. que Dios guarde exige para subvenir a las urgencias del estado.

Enterada la capilla, desde luego reconoce el suplicado motivo en que se apoya la real confianza de S. M. para esperar de sus individuos el cumplimiento de una obligación tan sagrada como la de contribuir a sus piadosas benéficas intenciones y ojalá que sus facultades igualasen a sus deseos, para poder desempeñarla con la dignidad y prontitud correspondientes a la necesidad y a los méritos del soberano.

Mas no ignorando V. Em<sup>a</sup> que los exponentes por la mayor parte carecen de patrimonio y que para el sustento de sus familias en unos tiempos tan oficiales, no tienen más recurso

<sup>83</sup> G. Labrador: “Luces y sombras de una biografía...”, pp. 11 y 15.

<sup>84</sup> BN, M 762.

que sus limitadas dotaciones sólo pueden ofrecer A L. P. del trono el donativo gratuito de 30.691 rs y 15 mrs en se comprenden las ofertas de dos capellanes de altar jubilados, de los dos copiantes, dos organeros, del encargado del relicario, y barrenderos de la Real Capilla, cuya suma se obligan a poner en la real tesorería para fin de diciembre próximo, por mano del maestro de capilla.

Dígnese V. Em<sup>a</sup> presentar al rey nro señor esta corta, pero ingenua significación del amor y lealtad de esta porción de vasallos, y criados suyos, asegurando a S.M. que siempre están prontos y dispuestos a sacrificar todos sus bienes en obsequio de su real persona. Nro señor guarde a V. Em<sup>a</sup> muchos años. Madrid, 8 de julio de 1798. Em<sup>o</sup> señor. A L. P. de vra Em<sup>a</sup> Dn Rafael Escoriguela, Presb<sup>o</sup>=Sn Francisco López, Presb<sup>o</sup>=Dn Josef Felipe=Dn Miguel de Lope<sup>85</sup>.

Durante los siguientes años persisten los problemas. Los músicos acumularon atrasos en sus mesadas e incluso dejaron de recibir algunos sueldos. Además, en el momento en que la falta de recursos es acuciante para la familia real, empiezan a suprimir algunos derechos y beneficios de los que gozaban los criados: apenas se conceden pensiones, ayudas de costa o pupilajes, ni es el momento de consignar dotaciones para puestos de músicos. Ya vimos cómo Espinosa solicitó en varias ocasiones algún sueldo como templador y maestro de las infantas, pero no se le concede. Después de que Marchal en 1800 fue designado para enseñar música a los hijos del rey, éste no asumió este gasto, sino que corrió por cuenta de los propios alumnos: el príncipe de Asturias y dos infantes<sup>86</sup>. El año de 1805 se niegan las peticiones de pensiones, aumentos y ayudas por las graves urgencias de la corona. Incluso se dejan de pagar sueldos correspondientes a los criados. Al dejar de percibir las mesadas, los músicos no podían sufragar los gastos que les ocasionaban los traslados continuos a los Reales Sitios, por lo que constantemente solicitaron peticiones en este sentido<sup>87</sup>.

El 19 de febrero de 1807, muy próximo ya el final del reinado, los músicos de la capilla José Lidón, José Felipe, Rafael Escorihuela, Rafael Monreal y Francisco López explican las deudas contraídas “al que más 8 [mesadas] y al que menos 4”. Debido a la escasez de liquidez afirman haber estado obligados a vender algunas cosas y no poder mantener a su familia. Avisan de que no podrán acudir en Semana Santa a los Reales Sitios por no poderse vestir con la decencia necesaria; tenían pendientes asimismo los pagos de los carruajes. Algunos incluso estaban inmersos en procesos judiciales por el impago del alquiler de su vivienda<sup>88</sup>.

Poco tiempo después, el 25 de marzo, los músicos exigen los pagos pendientes para regresar del Real Sitio de Aranjuez. Insisten en el abono de sus deudas y declaran que no se ha cumplido lo acordado: que se abonarían los atrasos de a dos, a los que se debían ocho mesadas les pagarían cuatro, a los que se debían cuatro, dos, etc. Hasta entonces solamente se había pagado a cuatro o cinco con quienes tenían mayor deuda pero había casi sesenta restantes que estaban en la misma necesidad pues solamente habían cobrado la mesada de octubre (del año anterior)<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*

<sup>86</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 618/33.

<sup>87</sup> Marchal y su esposa M. T. Schneider reclaman los pagos de las mesadas y los gastos correspondientes a los traslados al Escorial adonde fueron por orden de la familia real antes de la invasión francesa. AGP, Personal, C<sup>a</sup> 12368/14.

<sup>88</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>89</sup> *Ibíd.*

En marzo de 1808 la situación se presenta extremadamente grave, y todos los criados de la Real Capilla, encabezados nuevamente por Lidón, insisten en solicitar el cobro de los atrasos. Lidón reclama además por no tener medios para mantener a los niños del Colegio de Niños Cantores, que dependen de él. La situación es tan difícil que no tienen ni qué comer e iban descalzos a la Real Capilla<sup>90</sup>.

Con la grave situación producida tras invasión francesa los músicos emprenderán caminos diferentes: algunos salieron de la capital con destino a distintas provincias españolas (por ejemplo F. Brunetti estuvo en Murcia y Gaspar Barli en Cádiz) e incluso al extranjero (como Francisco Vaccari y Pablo Rosquellas, entre otros). Algunos continuaron al servicio del nuevo rey formando parte de la planta de músicos que éste formó a principios de 1809. Prácticamente todos los que sobrevivieron, se reintegraron a sus plazas tras la vuelta del “deseado”, Fernando VII, en 1814.

## *2. El ascenso de los instrumentistas en la organización musical de la Corte*

### *2.1. Los diferentes grupos de músicos de la Real Capilla*

En los puestos musicales de la Real Capilla hay una clara diferencia entre religiosos y seculares, a la que ya se ha hecho referencia. En cuanto a las funciones musicales, también hemos detallado las competencias propias de los cargos principales, como son el maestro de la Real Capilla y el vicemaestro, los organistas y los bajones, instrumentos que tienen una mayor dedicación que el resto de intérpretes. Los integrantes de la orquesta forman otro conjunto diferenciado. A raíz de las transformaciones que se producen en estos años y que afectan principalmente a los instrumentistas, voy a centrarme en examinar los cambios de esta sección.

La consolidación del grupo orquestal de la Real Capilla y sus reivindicaciones como colectivo están íntimamente conectadas con la actividad musical de la Real Cámara. El impulso dado a la música instrumental en el entorno cortesano se corresponde con una tendencia general en otros ámbitos de producción musical: casas nobles, conciertos, etc.

En el capítulo 1 se ha explicado que la configuración del grupo orquestal de la Real Capilla se produjo en parte por las necesidades de la actividad escénica en la primera mitad del siglo XVIII. Este conjunto que interviene en la música religiosa es el mismo que estrena las óperas en palacio, estando por tanto la actividad musical absolutamente relacionada en cuanto a compositores, intérpretes y géneros. Lo que diferencia principalmente a la práctica musical es por tanto la funcionalidad de la música, ya que tanto los compositores como los intérpretes son los mismos.

Desde los inicios del reinado de Carlos III, cuando el príncipe y otros miembros de la familia promocionan actividades musicales ya cuentan con una completa orquesta a su servicio. En estos años y, sobre todo, durante el reinado de Carlos IV, esta orquesta es la base de la agrupación instrumental estable destinada después principalmente a la música instrumental. Para ello se reorganiza la música en la Casa Real, aumentando el peso de la agrupación adscrita a la cámara, frente a la existente en la Real Capilla.

---

<sup>90</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

En la propia Real Capilla la orquesta convive con las voces, los organistas y los bajones como conjuntos diferenciados. La separación entre las voces y la orquesta es algo habitual en el mercado musical madrileño que tiende a diversificarse para adaptarse a las necesidades de los nuevos estilos practicados en los diferentes ámbitos musicales. Así se señala respecto a la organización de los músicos profesionales que describen los músicos en 1781. Queda claramente de manifiesto que funcionan dos grupos diferenciados: las capillas, que aglutinan a las voces, bajones y organistas y por otra parte los “violines y demás instrumentos modernos”<sup>91</sup>. Así el mercado musical obliga a modificar la organización profesional de los músicos de cara a las nuevas demandas. La contratación de instrumentistas no pertenecientes a cuerpos establecidos genera desconfianza por la competencia que hacen a las capillas, pero el mercado musical se amplía y se flexibiliza y ofrece nuevas oportunidades a los intérpretes. La incorporación creciente de instrumentistas en las capillas encarece la contratación de este colectivo para fiestas particulares, lo que hace necesario flexibilizar el tipo de agrupación a contratar.

### *2.1.1. Voces y organistas versus instrumentistas*

En las funciones religiosas de la capilla la orquesta participa únicamente en la música vocal con acompañamiento instrumental, reservada para las celebraciones principales. Las asistencias de los instrumentistas, por tanto, ascienden a 254 al año, bastantes menos que las de las voces, que superan las 350<sup>92</sup>. Los organistas y bajones, tienen obligación de asistir diariamente, puesto que intervienen en todas las funciones con música al igual que las voces. Las reivindicaciones de los integrantes de la orquesta acerca de su enorme trabajo son constantes; sin embargo, no parece que la exigencia fuera tanta teniendo en cuenta que la mayoría compagina el servicio a la capilla con múltiples tareas tanto dentro como fuera de palacio.

Además de las obligaciones generales para todos los miembros de la Real Capilla que recogen las Constituciones de 1756, como se explica en el primer capítulo, la única mención expresa a los instrumentistas es referida a la obligación de usar buenos instrumentos y el deber de tenerlos afinados antes de empezar las funciones. Además deben acompañar “con la mayor delicadeza y primor” y los más antiguos tienen la responsabilidad de vigilar a los más nuevos.

101. Los instrumentistas deben servirse para tocar de los instrumentos de mejor calidad y voz y estarán afinados antes de dar principio a las funciones. Acompañarán con la mayor delicadeza y primor y los más antiguos de cada cuerda, celarán esta loable disciplina<sup>93</sup>.

El informe sobre las normas de funcionamiento del Coro de la Real Capilla que elabora Corselli en 1754, refleja ya lo que recomendarán después las Constituciones, aunque es más detallado respecto al tipo de práctica musical:

#### Obligaciones de los músicos instrumentistas

Deben los músicos de cualquier instrumento usar de los más selectos y tocar sin embarazo, con bizarría y firmeza de tiempo atendiendo al compás del maestro de capilla

---

<sup>91</sup> AHN, Consejos, 769-26.

<sup>92</sup> Sobre el número de funciones a las que deben acudir los distintos grupos musicales de la Real Capilla y sobre las quejas de ellos ante su aumento, ver BN, M 762, donde constan numerosos informes al respecto. Ya se ha tratado este aspecto en el Capítulo 1.

<sup>93</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133.

advirtiendo todas las apuntaciones y acompañando con discreción los solos, dúos y tríos, siguiendo en esto el ejemplo del primero violín quien debe celar la más perfecta unión en la ejecución de las obras del maestro, como el mayor desvelo en la afinación y cuidado en mantenerla en el progreso de las funciones templándose los que no lo estuviesen con tal delicadeza y curiosidad que no se los oiga<sup>94</sup>.

Lo que se requiere de los instrumentistas en las funciones de capilla aparece muy claro: deben tener como cualidad primordial ser buenos acompañantes. Las referencias a la capacidad de acompañar de los miembros de la orquesta, contraponiendo esta cualidad a la de destacar y sobresalir del grupo, que en los instrumentistas parece lógica, son constantes. El propio Corselli insiste mucho en ello en diversos informes, algunos de ellos en relación al proceso de selección de músicos. En 1760, con motivo de la petición de los violines de ascender en las plazas según la antigüedad, considera el maestro que:

los individuos violinistas de la Real Capilla, que solicitan su ascenso respectivo, desde el quinto a el último, son unos objetos dignos de la piedad de S. Em<sup>a</sup> y de la clemencia del rey, por su celo y honradez, el desempeño en su instrumento es cabal en todo cuanto se ofrece en las sagradas funciones, tienen suficiente manejo y la práctica los ha puesto en la madurez de tocar con exactitud acompañando con la mayor discreción y saber la música, que es lo que en nuestra facultad se alcanza lo último<sup>95</sup>.

Sin embargo, al tiempo que la música instrumental va ganando terreno en palacio y se impone como el estilo hegemónico en el entorno de la familia real, los instrumentistas reivindican también en la capilla un mayor reconocimiento. Siendo los instrumentistas que participan en la cámara los mismos de la orquesta de la Real Capilla, esto les asegura una postura favorable del monarca en la reivindicación de las mejoras.

La revalorización de los instrumentistas y la obtención de nuevos beneficios les enfrenta a la superioridad tradicional de los músicos de voz. Los conflictos entre ambos colectivos dentro de la sección musical de la Real Capilla se hacen visibles con motivo de las negociaciones previas a la elaboración del aumento del plan de dotación de la Real Capilla de 1794, que finalmente no se implantó. En los informes previos<sup>96</sup> los instrumentistas pretenden obtener salarios similares a los de las voces, que eran generalmente más altos. Para sostener esta reivindicación salarial apelan a lo importante de su cometido dentro de las funciones religiosas. Los informes son enviados por las distintas partes, instrumentistas por un lado y músicos de voz por otro. Los organistas y bajones se encuentran en medio de ambos grupos; como intérpretes pertenecen a la orquesta, pero su carga laboral está más cerca de las voces, con una participación en las funciones mucho mayor. Ambos colectivos dejan traslucir efectivamente que los instrumentistas no se consideran meros acompañantes supeditados a la labor de las voces, sino que se tienen como parte fundamental de la música religiosa.

Los propios ejecutantes se refieren a su grupo como: “La orquesta de la Real Capilla, cuerpo que respecto a la actual constitución de ella es uno de los más importantes y necesarios por el principal apoyo de las voces y descanso de ellas, como también para la mayor solemnidad de los Divinos Oficios”<sup>97</sup>. Efectivamente, reconocen

<sup>94</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>95</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>96</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/24.

<sup>97</sup> *Ibíd.*

que su función principal es acompañar el canto apoyando a las voces, por lo que su papel en los oficios religiosos puede ser considerado subsidiario. Sin embargo, motivan su superioridad en que son el elemento principal para solemnizar las funciones, puesto que la orquesta sólo participa en las misas de primera clase.

En las fiestas principales a las que asiste la orquesta, solamente actúa en solitario en el ofertorio. Según Corselli, en él se tocaban, en contra de su criterio, sinfonías<sup>98</sup>. Por el momento, es la única referencia a la actuación en solitario de los instrumentistas.

Los organistas tenían asignadas más atribuciones que los miembros de la orquesta. Así lo reconocen los propios instrumentistas cuando consideran que ser organista: “exige por lo común más estudios y conocimientos que la de los demás instrumentistas”. Los organistas en principio se alían con los integrantes de la orquesta, si bien avanzada la disputa queda claro que sus argumentos están más cercanos a los de las voces, en especial por su gran preparación y dedicación al trabajo. Más clara aún aparece la filiación de los bajones con las voces, pues su función principal es apoyar y suplir a las voces graves, e incluso estiman que son “un mismo cuerpo con las voces músicas, a quienes acompañan siempre, sin exceptuarse aun aquellas festividades en que la rúbrica previene se toque el órgano y de cuya continua asistencia resulta ser la residencia de estos individuos igual en todo a la de las voces, y mucho mayor que la de los demás instrumentistas; se hallan reducidos a casi la mitad de los sueldos que aquellas gozan”<sup>99</sup>.

Curiosamente, también los copiantes se unen a la orquesta de la Real Capilla en estas reivindicaciones salariales, aludiendo a sus cortos sueldos; quizá esta unión provenga de su intervención conjunta en la práctica musical de la cámara.

Antes de producirse la disputa relativa al aumento de los salarios, los músicos de voz ya se sentían molestos con las mejoras que poco a poco iban logrando los instrumentistas. Entre estos beneficios se encuentra el derecho de ascender por antigüedad, que consiguen por decreto los violinistas en 1765 y en la práctica todos los demás a lo largo de todo el reinado de Carlos III. Las voces, sin embargo, no recibieron trato similar pese a sus continuas quejas. En ellas queda de manifiesto un malestar generalizado al declarar que “no es éste el único privilegio que gozan los instrumentistas sobre las voces”<sup>100</sup>.

Las voces y los organistas se consideran respecto a “la orquesta o instrumentistas” “la parte principal”. Por ello, en los informes exigen que las subidas también recaigan sobre ellos pero que no se igualen sus sueldos a la orquesta, sino que se mantenga su ventaja, “por su mayor graduación, utilidad y trabajo”. Exponen así la superioridad de sus cualidades:

es constante que el oficio de los cantores en las iglesias sobrepuja tanto al de la orquesta, cuanto las obras de la naturaleza se aventajan a las del arte. Son vivos, animados órganos de que la misma iglesia se vale para tributar a Dios el sacrificio de alabanza, y así por esto, como por que las voces de calidad no son comunes, como los instrumentistas, de cuyo género hay abundancia en que escoger, son tan estimados en ella, que reputa su ministerio como clerical, ay a ellos como indispensables ministros del culto, permitiendo a los casados el uso de hábitos corales, y condecorando a los eclesiásticos con cuantiosas y honoríficas

---

<sup>98</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>99</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/24.

<sup>100</sup> BN, M 762

prebendas sin que jamás haya habido beneficio alguno destinado para ningún instrumento, aunque de aquellos que por su naturaleza son dedicados al templo, como el bajón y otros que no están en uso, desde que ocuparon su lugar los bélicos y teatrales cuyas consignaciones, por punto general son inferiores a las de los organistas y voces en todas las catedrales, y reales capilla inclusa la de V Magestad<sup>101</sup>.

Como argumento de peso aluden a que la cantidad de asistencia, es decir, la dedicación de esta sección de música es mucho mayor que las de la orquesta.

Los instrumentistas admiten la superioridad de los religiosos, pero en cuanto a la comparación con las voces “cuando más útil y necesaria es la música instrumental para el culto, tanto más honor y preferencia debe dársele. Y como consecuencia de lo expuesto, no sólo debe considerarse a la música instrumental igual que a las voces, sino de mucha mayor preferencia y estimación en el templo por los efectos que causa”. Afirman que fue la música instrumental la que consiguió atraer al templo a los fieles, de ahí su gran importancia en la iglesia. A pesar de que esta afirmación la basan en que la presencia de instrumentos en la iglesia viene de antiguo, estamos en un momento en que ha cambiado notablemente la consideración de la música instrumental y por tanto de los instrumentistas. Ya no se conforman con su tradicional función secundaria de meros acompañantes, sino que reclaman su protagonismo, el que ya habían alcanzado en otros espacios musicales. Así, dan la vuelta al argumento que emplean las voces cuando afirman lo difícil que es sobresalir 14 voces sobre 34 instrumentos, y explican que qué buenos acompañantes tienen que ser para dejar sobresalir 34 instrumentos a 14 voces, acompañarlas en las modulaciones, y servirles de apoyo y descanso.

Los músicos de la orquesta critican a los organistas, a los que acusan de que “debían sepultar en perpetuo silencio sus exageradas quejas y ponderados trabajos, porque a más de que están entregados al ocio a lo menos seis meses al año, y si apuramos su ascenso, no será demasiado arreglarles 9 meses de descanso, percibiendo por la materialidad de presentarse algunos ratos, aun en el tiempo de su mayor ejercicio unos sueldos sin comparación, muchos mayores que la orquesta”.

Dos años después de estos informes, en 1796 comprobamos de nuevo la firmeza de los instrumentistas por obtener el reconocimiento adecuado. En esta ocasión reivindican un lugar principal en la procesión del Corpus. Estas procesiones tenían una regulación muy estricta, y en ellas el orden de actuación es primordial como representación del estatus de cada participante. Dada la importancia de esta festividad del calendario católico, los instrumentistas solicitan ocupar un lugar adecuado al estatus que ellos consideran tienen en la música de esta institución.

En este caso la fricción se produce sobre todo los seglares y no seglares, por el lugar que deben ocupar en la procesión del Corpus. Entre los seglares, además de los instrumentistas, se cuentan algunos cantores, como el tenor Vicente Pérez (quien nos relata estos conflictos), el vicemaestro y organista Lidón, y los instrumentistas Cayetano Brunetti, Rafael Monreal y Joaquín Garisuain. Estos tres que actúan en representación de sus compañeros de la orquesta eran integrantes de la Real Cámara, lo que seguramente reforzará su petición, ya que se encuentran muy cercanos al monarca. Vicente Pérez afirma que desde 1777 la comunidad del Convento de San Pascual quería

---

<sup>101</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/24.



todos los años situarse por delante de los miembros seculares de la Real Capilla sin conseguirlo, pero en 1796 sí lo lograron, lo que determinó la queja firme de éstos.

### *2.1.2. La orquesta de la Real Capilla al servicio de la Cámara*

Los amplios recursos que Carlos IV destina a la música en su real cuarto reducen significativamente los efectivos con los que en teoría contaba la Real Capilla para su actividad habitual. Esta detracción de músicos supuso en ocasiones serios problemas para las funciones religiosas. Lidón plantea en varias ocasiones esta difícil situación a las autoridades correspondientes. Sin embargo, la política del rey es claramente favorable a la cámara y se muestra bastante indiferente a los estragos que su política de contratación de músicos produce en la música religiosa, a pesar de que los músicos apelen precisamente al interés por la música del monarca para arreglar el problema de la falta de intérpretes en las ceremonias religiosas.

La ausencia de determinados instrumentistas es más grave que la de otros integrantes con menos funciones. Un ejemplo extremo es el de los oboes. De los cuatro que tenía la Real Capilla en diciembre de 1803 (tres de planta y un supernumerario), dos estaban adscritos a la cámara y José Álvarez, oboe supernumerario, acudía en ocasiones. El cuarto oboe, Joaquín Isnar era mayor y se encontraba habitualmente enfermo, así que la sustracción de músicos de la cámara lleva a dejar la capilla prácticamente sin instrumentistas<sup>102</sup>.

Respecto a los organistas, Teixidor se quejó al otorgar una plaza a Pedro Anselmo Marchal (pianista de la Real Cámara), ya que al no estar obligado a prestar sus servicios los otros tres debían aumentar sus asistencias, ya que entre los cuatro tenían una organización del trabajo equitativa, repartida entre los dos primeros y los dos segundos y la falta permanente de uno de ellos altera este equilibrio<sup>103</sup>.

Los violines forman la cuerda más numerosa de la orquesta. Si bien, son también los instrumentistas preferidos en la Cámara, con lo que las ausencias son frecuentes. En marzo de 1808 Pablo Rosquellas solicitó una licencia para ir a estudiar a París, pero se le niega. Las razones que alega el Patriarca son precisamente que de los doce violines de planta solamente seis asisten a la Real Capilla. De los otros seis, Font, Vaccari y Cañada están sirviendo en la cámara, Colbran está “corriendo cortes”, Rafael García está exento (era profesor en el Seminario de Nobles y tenía licencia para faltar los días lectivos), otros enfermos y los hermanos José y Joaquín Rodríguez de León faltan muchísimas veces (trabajan en el teatro con asiduidad), y se les ha amonestado por ello. Le instan a que tome lecciones de algún profesor de la Real Capilla<sup>104</sup>, insistiendo en que el propio Rosquellas asiste poco a la Real Capilla.

El problema de dotación de la Real Capilla se agudiza cuando se deben efectuar funciones fuera de palacio, en las cuales debe dividirse la sección musical. Si a esto se une el hecho de que una parte de sus integrantes están de continuo al servicio de la cámara, la situación se torna verdaderamente complicada. Los años finales del siglo y los primeros del XIX son especialmente dramáticos en este sentido, como muestra el informe que redactan el maestro de música, Ugena y otros músicos en junio de 1803.

---

<sup>102</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 3.

<sup>103</sup> Baribieri, p. 170 doc. 14.091.

<sup>104</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 3.

Los problemas existentes de dotación son por una parte que no hay voces suficientes para celebrar dos funciones al tiempo, puesto que las voces suman en total 14 y para cada actuación en condiciones serían necesarias al menos ocho voces, y que los músicos de voz eran mayores. Por otra parte, el rey tiene empleados en la cámara un amplio grupo de instrumentistas, de tal forma que “de su falta resulta oficiarse muchas sin oboes, violas o contrabajo”<sup>105</sup>. El grupo de instrumentistas era además el que tenía más ancianos, enfermos y ausentes. Tampoco los capellanes encargados del canto llano resultaban suficientes, por lo que tenían que cantar fuera los introitos, graduales y antifonas a fabordón, con el consiguiente disgusto de las iglesias a las que van por ser “un canto poco grave y muy molesto a los tiples y contraltos”<sup>106</sup>. Este panorama de la situación musical de la Real Capilla resulta bastante menos brillante de la que se supone apropiada a la principal institución del reino. Incluso teniendo en cuenta que el testimonio de estos integrantes es claramente interesado porque se debe a su férreo interés en no salir a actuar fuera de su sede, parece evidente que la Real Capilla no atraviesa por su mejor momento.

Junto a la ausencia habitual de la orquesta para las funciones de la Real Capilla, la sobre valoración de los músicos de la cámara genera un fuerte malestar entre el resto de músicos de la Real Capilla, que no reciben los beneficios y encima deben cargar con el trabajo que otros cobran y no hacen. Esto produce fricciones tanto a nivel institucional como entre los miembros de ambas secciones musicales, manteniendo un difícil equilibrio, que mientras permanece Carlos IV en el trono se inclina siempre a favor de la cámara.

La propia actividad musical en auge en la Real Cámara, en la que se renueva el repertorio, se adquieren obras de los mejores compositores europeos, se estrenan obras de continuo, se invita a reconocidos intérpretes, etc. la actividad musical de la Real Capilla se anquilosa con la labor de Antonio Ugena, y pervive en parte con la música de otras épocas adaptadas y recortadas por orden de Carlos III. La producción de Corselli continúa durante años como la base del repertorio de la capilla. Carlos IV no muestra interés en solucionar esta situación, su afición a la música está centrada exclusivamente en la cámara y no en la capilla, que se mantiene con pocos medios y con un maestro, como hemos visto, bastante deficiente. La entrada de Lidón intenta dignificar su puesto y la propia sección de música que dirige, con no pocas dificultades. Debido en parte al escaso apoyo recibido por el monarca, que en los primeros años del siglo debe estar atento a una realidad de las graves dificultades políticas y económicas a la que tuvo que enfrentarse.

Si en épocas anteriores los cantantes, organistas y maestros ocuparon las primeras posiciones en la música de Corte, esta primacía en la jerarquía musical de la Corte pasa al violinista, compositor y maestro de violín, y tras él el resto de instrumentistas de la Real Cámara.

Respecto a los intérpretes de viento, la inclinación por el repertorio instrumental les procura una mejor situación en palacio, en la que habían desempeñado un papel más secundario. Con la práctica de la música instrumental consiguen, junto a los instrumentistas de cuerda, ocupar las plazas en la Real Cámara. Algunos de los más

<sup>105</sup> BN, Mss 14.017<sup>1</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española...*, pp. 170-171.

<sup>106</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 3/2.

reconocidos intérpretes son el oboísta, Gaspar Barli, el trompa José Trota y el fagot Pedro Garisuain.

En relación a los intérpretes de viento, es de destacar una característica que les permite una mayor adaptación al mercado: la capacidad de interpretación de diversos instrumentos. Como son los menos demandados al tener un papel menor en las obras, su adaptación a diversos papeles les procura mayores oportunidades profesionales. Por ejemplo, los bajones de la Real Capilla se integran en la cámara como intérpretes de fagot. El famoso oboe Barli, entró justamente en la Real Capilla como intérprete de fagot, hasta que tras una vacante pudo cambiar de instrumento y pasar a una plaza de oboe, instrumento que toca en la cámara. Otro nombre a señalar es el de Manuel Espinosa, que entró en palacio como intérprete de oboe y flauta en la Real Capilla, pero se desempeñó en la cámara como maestro de música y clave, clavecinista, pianista y templador, nada menos. Juan Colbran inició su carrera como clarín en la Reales Guardias de Corps antes de incorporarse a la capilla como violín.

Uno de los cambios centrales de todo este proceso de transformación es el ascenso de la figura de Brunetti reconocido desde 1796 como director de música de la Real Cámara, un puesto que se sitúa por encima de la hasta entonces figura principal de la música de Corte, el maestro de capilla, tanto en reconocimiento como en salario. En efecto, la trayectoria de Ugena, maestro de capilla desde 1778 hasta 1805, no puede ser más contrastante con la de Gaetano Brunetti. Brunetti se convierte además en el interlocutor directo del rey. Los músicos de la Real Capilla, en vez de apelar a las autoridades de la propia institución (como el contralor, el receptor o el cardenal patriarca) derivan los asuntos importantes a Brunetti, que era músico como ellos y tenía total cercanía al rey. Actúa de interlocutor incluso cuando los músicos de voz quieren hacer una importante solicitud al rey<sup>107</sup>; también cuando varios instrumentistas solicitan uso de uniforme lo hacen a través de Brunetti<sup>108</sup>. Ciertamente la cercanía al monarca y la situación privilegiada en que se encuentra el músico le convierte en la personal más influyente.

Sin embargo, trascendiendo el contexto de la propia Corte, José Lidón alcanza un prestigio enorme. Aunque no se integre en las nuevas tendencias musicales promocionadas por Carlos IV, su actividad no se restringe en exclusiva al servicio de la Real Capilla. Como compositor, organista y maestro es un referente en el mundo musical hispano. Sin lugar a dudas el mercado musical le ofrece otros espacios en los que explorar itinerarios profesionales de prestigio, que conviven con la fuerte irrupción de la música instrumental<sup>109</sup>.

## *2.2. El uso de uniforme de los instrumentistas de la Real Capilla*

Uno de los signos externos esenciales que representa el estatus de la persona que los lleva es el vestido. En el caso de una sociedad fuertemente jerarquizada, el vestido es un elemento fundamental que marca de inmediato la pertenencia a un grupo. Entre los criados del rey, especialmente los de la cámara, llevar uniforme era un símbolo distintivo que además de reflejar el estatus permite el paso a determinados lugares de palacio a los que solamente podrían acceder los criados de la cámara, los sirvientes más

---

<sup>107</sup> BN, M 762.

<sup>108</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/24.

<sup>109</sup> Las referencias al prestigio de Lidón se pueden consultar en el apéndice biográfico.

cercanos a la persona real. Todos los dependientes de la Casa Real llevan uniforme, y debían pagarlo los criados. A pesar de esta norma, generalmente era costeadado por el monarca<sup>110</sup>.

En 1796 la propia reina María Luisa llevaba su uniforme bordado. Su vestido tenía el dibujo más suntuoso de los diseñados en estos años<sup>111</sup>. Uno similar, al que se suprimía alguno de los elementos decorativos, era usado también por las infantas los días de ceremonia. Igualmente las damas de la reina, de las infantas o las camareras mayores, portaban un uniforme propio.

Los miembros de la Real Capilla, al ser en su mayoría religiosos, no tenían uniforme de criados de la Casa Real. Los que no eran religiosos, debían, según el reglamento, vestir del siguiente modo:

Los tiempos en que está la iglesia de penitencia, como en el Adviento, y Cuadragésima, y en las funciones de difuntos y de aniversarios deben todos los individuos desde el maestro de capilla hasta el entonador concurrir a la Real Capilla vestidos de negro, y en los demás tiempos, vestidos decentemente y sin colores sobresalientes<sup>112</sup>.

En estos años, una de las diferencias que acrecientan la distancia entre los criados de la capilla y los de la cámara, es que los primeros no gozan de uniforme<sup>113</sup>. Se produce así un conflicto entre los músicos del rey, especialmente árido en el reinado de Carlos IV por haber un número importante de músicos de la capilla que pertenecen a la cámara y lucen el uniforme de sirvientes de ella, mientras que los otros no.

El primero el solicitar y obtener el uso de uniforme como músico de la Casa Real es Nicolás Conforto. Como hemos visto antes, Conforto quedó en un estatus indefinido en la Corte tras fallecer Fernando VI, puesto que no tenía plaza en ninguno de los departamentos de la Casa Real a pesar de que el monarca, Carlos III, le encomienda la formación musical de algunos de sus hijos. Finalmente, en 1788, logra ser reconocido como músico de cámara, antes de cuyo servicio efectivo realiza el juramento preceptivo de fidelidad al monarca y obtiene así el derecho a llevar el uniforme. No había músicos en la cámara, por lo que se diseña uno de las siguientes características:

La casaca de paño azul vuelta abierta de grana, forro de sarga de seda. Todo guarnecido con dicho bordado, poniendo un solo bordado en la boquilla de la manga de la casaca y otro en la cartera del bolsillo, con ojales y botones (como la muestra adjunta) hasta el talle, observando el mismo orden con la chupa: los calzones de paño azul, charreteras bordadas, ojales y botones de oro de la misma muestra que los de la casaca y chupa. Lo que participo a V Md para su inteligencia y cumplimiento... (Palacio, 15-IV-1789)<sup>114</sup>

<sup>110</sup> C. Gómez Centurión: "La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada", *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, 1998, p. 74.

<sup>111</sup> M. L. Barreno: "El bordado de los uniformes en la Corte de Carlos IV y María Luisa", *Reales Sitios*, XI, 42, 1974, pp. 12-17.

<sup>112</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4.

<sup>113</sup> Hay alguna mención general en las Constituciones de 1756 (artículo 109), acerca del vestido señalando que deben "En todas las honras de personas reales y desde la Dominica in pasione hasta pascua de Resurrección vestirán todos de negro".

<sup>114</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15, cit. T. Cascudo: "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV", *Artigrama*, 12, Zaragoza, 1996-97, p. 84.

El uniforme de Conforto, descrito anteriormente, es el modelo que se aplicará a la vestimenta de los recién nombrados músicos de la cámara de Carlos IV en abril de 1789: Cayetano Brunetti, Manuel Espinosa, y Francisco Brunetti<sup>115</sup>, y que se continuó aplicando a los músicos que se iban incorporando a esta dependencia.

Advirtiendo cómo los instrumentistas de la cámara eran reconocidos con este distintivo, los integrantes de la orquesta de la capilla consideran un agravio que sus propios compañeros con plaza en la cámara sí pudieran llevarlo mientras ellos no. Manifiestan su descontento por ello y solicitan el mismo derecho de vestir uniforme de criados del rey que les distinguiera de los otros músicos, y sobre todo les igualara a los de la cámara, ya que se sentían menospreciados por el monarca<sup>116</sup>.

Los profesores de música instrumental de la Real Capilla de S.M. P. A L. P. de V. E. con el más profundo respeto dicen, que siempre han mirado como una especie de desaire el que estando condecoradas todas las clases de criados de S.M. desde las más elevadas hasta las más ínfimas con el preciso y distintivo uniforme de Casa Real habiéndolo logrado últimamente algunos cuerpos que aún carecían de él y señaladamente los de las nobles artes; la de la música no obstante de ser tan preciada de S.M. que se digna emplear en ella casi diariamente algunos de los cortos ratos que le permiten su importantes e indispensables tareas; y de que también V. E. la honra y se dedica a ella con grande gusto y satisfacción de los que la profesan, aun no goza de esta gracia, sin embargo de formar un cuerpo muy distinguido en las procesiones, y fiestas solemnes de la Real Capilla con perjuicio de la visualidad que resultaría de que todos llevasen un vestido uniforme y del grande honor, que tendrían en ser por él conocidos como criados de S. M. En esta atención

A V. E. suplican se digne tomar bajo su poderosa protección esta solicitud y disponer el real ánimo a fin de que les conceda el distintivo del uniforme adoptando para él el dibujo que va incluso en el memorial de S. M. o el que fuere de su real agrado, en inteligencia, de que no queriendo grabar el real erario lo harán los suplicantes a su costa. Gracia que esperan merecer de la generosidad de V.E. (Firmado: Rafael Monreal, Joaquín Isnar, Gaspar Barly, Josef Juliá y Francisco Vaccari, en Madrid 18 de octubre de 1795)<sup>117</sup>

Entre los argumentos que emplean en la solicitud para el uso de uniforme está el que durante las actuaciones de la Real Capilla, cuando va en procesión el no llevarlo deslucen la “visualidad y la ostentación particularmente en los días de procesiones y Semana Santa”, además de los problemas que les ocasiona para entrar en las distintas estancias de palacio, tanto a la capilla como al cuarto del rey.

A esta pretensión del uso de uniforme no se unen los músicos de voz. Sin duda, porque éstos eran los que se sentían realmente perjudicados por la creación de otro núcleo de músicos instrumentistas en la cámara de mayor rango y por añadidura, algunos eran sus propios compañeros en la Real Capilla. Vicente Pérez, tenor de la Real Capilla, aporta su testimonio sobre este proceso; desacredita la petición de los instrumentista, argumentando que los que llevaron la voz cantante fueron “los músicos violinistas Dn Ramón Palaudarias, Dn Rafael Monreal, y en particular el oncenio violín, llamado Juan Colbrán, conocido con el mote de Juanón: quien siendo trompeta de las Caballerizas de los Guardias de Corps, se introdujo en la Real Capilla sin oposición, por

---

<sup>115</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 15.

<sup>116</sup> Soriano Fuertes se refiere a la música la fractura existente entre los músicos de la Real capilla y Cámara, pero atribuye los problemas al “estrangerismo” de los músicos de la Cámara. Soriano Fuertes parte para su interpretación del testimonio de Vicente Pérez (BN, M 762). M. Soriano Fuertes: *Historia de la música española, desde la llegada de los fenicios hasta 1850*, Madrid, 1853-1859 (reed. facsimil, Madrid, ICCMU, 2008).

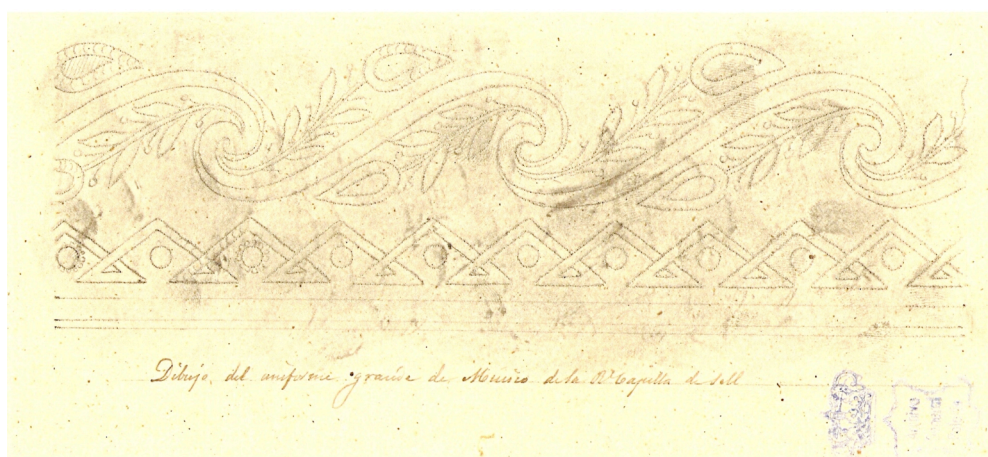
<sup>117</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

la puerta del favor por que lo quiso la reina, no obstante ser de bastante edad, muy corto de vista, y de ninguna habilidad: cuya gracia salió como queda expresada, siendo a cargo y costa de los interesados, el hacerse dicho uniforme”<sup>118</sup>. Añade que algunos instrumentistas, sabiendo el coste de hacerse el traje, no quisieron participar en la petición, si bien desconocemos quiénes fueron.

Los tres instrumentistas que firman la petición eran parte del grupo de músicos que ocupando plaza en la Real Capilla estaban destinados a la Real Cámara, si bien, al no tener plaza en esta dependencia, no portaban uniforme, a diferencia de otros compañeros que realizan las mismas tareas. Es relevante constatar además que son todos violinistas, el grupo de músicos que durante estos años se muestran más activos en las reivindicaciones de sus derechos, alentados por ser este instrumento el preferido del rey.

Algunos diseños del bordado del vestido de los músicos de la Real Capilla son<sup>119</sup>:

*Dibujo del uniforme grande de músico de la Real Capilla de S.M. (AGP, Planos, n° 4922:*



*Diseño del bordado aprobado por S.M. en 28 de diciembre de 1795 para el uniforme de los profesores instrumentistas de la Real Capilla (AGP, Planos, n° 4924)*

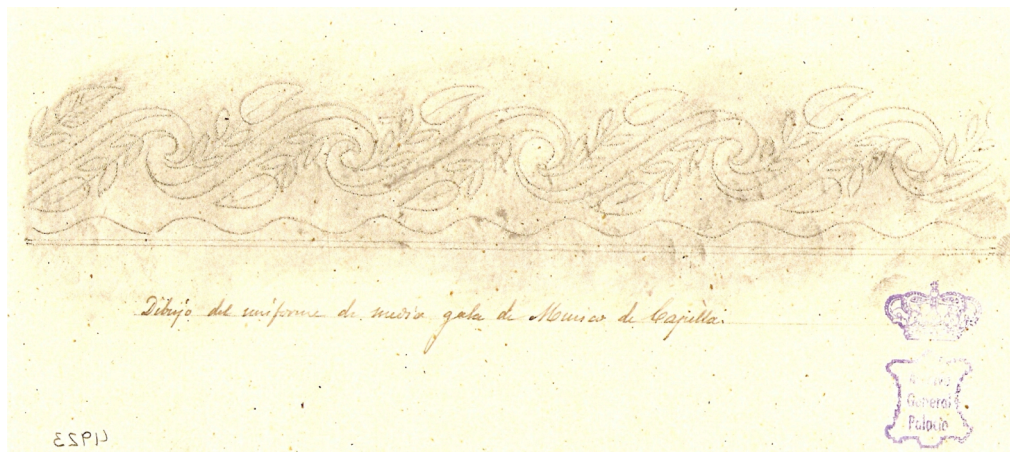


<sup>118</sup> BN, M 762.

<sup>119</sup> En la única imagen conocida de un músico de la Real Capilla portando uniforme, la de Félix Máximo López (cuadro pintado por Vicente López en 1820 conservado en el Museo del Prado de Madrid), no aparecen estos dibujos. No sabemos si no fueron estos los que se aprobaron o se modificaron después.



*Dibujo del uniforme de media gala de músico de capilla (AGP, planos n° 4923)*



El monarca acepta su petición y autoriza el uso de uniforme pero no el que ellos proponen, sino uno más sencillo: sin galones y, sobre todo, diferente al de otros criados de la Real Casa y Cámara, ya que “no puede ser tan excesivo como el que proponen porque están por debajo de los de cámara.”<sup>120</sup>

Las palabras del monarca reflejan claramente la categoría superior de los músicos de la cámara. De esta manera, al llevar el traje, los de capilla entrarían sin problemas en las estancias privadas del rey y su familia, pero al ser la vestimenta más sencilla, se refuerza la distinción entre los dos grupos de instrumentistas de la Corte. Según relata V. Pérez, tampoco los músicos de plaza de la cámara, vieron con buenos ojos que los demás instrumentistas lograran el uso del uniforme, distintivo, hasta entonces, privativo de los tres músicos adscritos a ella, Cayetano y Francisco Brunetti y Manuel Espinosa<sup>121</sup>.

En 1796 Cayetano Brunetti es nombrado director de la Real Cámara, una plaza de nueva creación y de categoría superior como jefe de los músicos de este departamento. Entre las ventajas que reconoce esta designación está la autoridad sobre el resto de músico, el mayor sueldo y el derecho a un uniforme que refleje su jerarquía superior también con “algún distinguo”, según la propuesta del sumiller de corps, jefe de la Real Cámara<sup>122</sup>.

Sin duda, el cambio más significativo de estos años es precisamente que a raíz de la categoría que adquiere la música en la Corte, sus principales criados, los instrumentistas, ascienden en el rango de criados de la Casa Real. Esto se manifiesta claramente en el uso del uniforme, sea éste el de la Cámara o el menos lujoso de la Real Capilla, porque, de hecho, nunca hasta entonces habían estado autorizados a portar el vestido como criados del rey.

La significación del uso de este atuendo es tan relevante, que en los dos nombramientos que tienen lugar en septiembre de 1801, cuando Carlos IV nombra músicos honorarios de su Real Cámara a Carlos Marinelli y Melchor Ronzi, la única

<sup>120</sup> AGP, Reinados Carlos IV, Capilla, leg. 3 y BN, M 762.

<sup>121</sup> BN, M 762.

<sup>122</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

prerrogativa del nombramiento es precisamente el uso de uniforme de músico de la Real Cámara, que les distingue como criados del rey.

En 1806 las autoridades de Palacio consideran que muchos criados alteran con exceso los uniformes. Así, se manda a cada uno de los jefes de palacio lo traslade a su grupo de criados. Se propone como norma general el siguiente “Uniforme que podrán usar los criados de la Real Casa de S.M. si merece su real aprobación”:

Casaca y calzón azul, chupa y vuelta encarnada con la divisa de su clase, botón dorado de metal con una Corona Real y debajo el letrero de la clase de destino que cada criados tiene, permitiendo también según su clase, lleven espada, hebillas y vueltas de camisa de uniforme militar; y fuera de la servidumbre cuando quieran los criados de la Real Casa usar de frac de uniforme sólo se les permite la diferencia de que sea con solapa, cuello vuelto azul y botón de igual especie de metal, y solo en la vuelta la divisa de su clase sin bordado ni galón en cuello y solapa” (1-X-1806)<sup>123</sup>.

Esta norma se traslada el 2 de octubre de 1806 a los músicos instrumentistas de la Real Capilla. Además se insiste en que no obedecen la orden del 29 de septiembre por la que estaban obligados a poner la clase de destino que tienen, en este caso músicos. José Lidón solicita además llevar el letrero “Maestro de música de la Real Capilla o Maestro de la Real Capilla-Música”. Los demás portarían la credencial de “Real Capilla-Música” o “Música de la Real Capilla”<sup>124</sup>.

Se puede evaluar el interés en lucir el uniforme de criado real aún muchos después del reinado de Carlos IV, cuando algunos dependientes de la Real Capilla que aún no gozaban de este derecho, solicitaron su uso. En 1816 los dos copiantes de música de la Real Capilla, Antonio de Lázaro y José Vallejo, pidieron autorización para utilizar uniforme de criados, poniendo como ejemplo, al organero de la capilla, José Marigómez, que ya lo había obtenido<sup>125</sup>.

### 3. Proyección profesional de los músicos de Corte y su presencia en el entorno madrileño

La multiplicación de puestos y la relevancia que adquiere la actividad musical, revaloriza aún más la ocupación de las plazas de palacio, tradicionalmente muy apreciadas por su estabilidad, alta remuneración y prestigio. Hay que añadir, a este marco, que su vinculación a la Corte les abre amplias posibilidades de desarrollo profesional en el exterior. Si por un lado los músicos de la Real Capilla lucharon para reducir el número de asistencias y en particular fuera de su sede, por otro, todos buscaron actuaciones añadidas para obtener ingresos extras y al mismo tiempo conquistar nuevos espacios musicales de la ciudad.

#### 3.1. Acerca de la prohibición de actuar fuera de palacio sin permiso del rey

Aunque se ha discutido en numerosas ocasiones acerca de la prohibición de actuar fuera sin autorización expresa del monarca, esta disposición no se respetó. Durante la primera mitad del siglo, en concreto bajo el reinado de Felipe V, se instauró la práctica de la festería, que llegó a poseer una regulación propia. Esta práctica significaba que la

<sup>123</sup> AGP, Jurídico Bureo, C<sup>a</sup> 392/7.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> BN, Mss. 14.091, transcrito en F. A. Baribieri: *Documentos sobre música española...*, p. 178.



Capilla Real como corporación se ofrecía para actuar en fiestas particulares, actuaciones que eran gestionadas por el festerio<sup>126</sup>. De este modo, los músicos cobraban por la asistencia a estas fiestas, lo que les permitía mantenerse económicamente al no recibir los salarios de la Casa Real. Sin embargo, la intención es que esta práctica se restringiera a los momentos de dificultad. En el reinado de Fernando VI en 1747, a raíz de los informes sobre la escasez de efectivos para la celebración de las funciones de la Real Capilla, llega el momento de poner límite a la asistencia de fiestas particulares, una vez que se abonan las mesadas con puntualidad. Como incentivo para erradicar la práctica, se plantea la necesidad de una reforma que actualice los sueldos, incluya multas económicas a los músicos que falten y que ese dinero se entregue como premio a los que sí asisten<sup>127</sup>. En la reforma de 1749, queda constancia finalmente de esta prohibición:

15º. Prohíbe S. M. a todos los músicos de su Real Capilla el asistir a otras funciones fuera de ella, excepto en las fiestas que se dignare S. M. dar especial permiso para ello el cual ha de constar por orden comunicada al patriarca; el que contraviniese a esta determinación será multado en cincuenta ducados de vellón<sup>128</sup>.

En las constituciones impulsadas por este mismo monarca en 1756, se recoge en el artículo 127 esta misma limitación a trabajar fuera de Palacio:

La Real Capilla no pueda concurrir ni asistir en comunidad a iglesia a hacer función ni oficios sin orden nuestra, como ni tampoco los individuos de ella podrán ir particularmente a cantar, tocar ni hacer servidumbre alguna en otra iglesia fuera de la Real Capilla a teatros, ni funciones públicas en casas particulares y al que hiciese lo contrario de lo que aquí mandamos, le multará o castigará el capellán mayor<sup>129</sup>.

Cuando llega Carlos III al trono la festería en la Real Capilla estaba suprimida, ya que no se han encontrado pruebas de su continuidad. De hecho, no aparece en estos años entre las distintas capillas contratadas por la familia Osuna para sus celebraciones religiosas, mientras que su presencia era habitual en los años anteriores<sup>130</sup>.

Si bien como colectivo cesaron las actuaciones, a título individual casi la totalidad de los músicos salieron a trabajar fuera de palacio.

### 3.2. Los músicos de Corte en el mercado musical madrileño

El entorno urbano madrileño ofrecía innumerables posibilidades profesionales para los músicos, en las cuales tuvieron cabida los profesionales de la Corte. El consumo de

---

<sup>126</sup> N. Morales: “Real Capilla y festería...”; *id.*: *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens u service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 339 ss.

<sup>127</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 72.

<sup>128</sup> AGP, Administrativa, leg. 1132.

<sup>129</sup> AGP, Administrativa, leg. 1133.

<sup>130</sup> J. Ortega: “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”, *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 643-697. Las capillas musicales existentes en Madrid como agrupaciones que practican la festería y las disponibles para ser contratadas en las fiestas particulares son la Encarnación, Descalzas, San Cayetano, Soledad, San Felipe Neri y la Almudena. La contratación de estas capillas particulares se fijaba en tres tipos: grande, mediana y chica, dependiendo de los miembros que acudiesen; se entendía que estaban formadas por voces, sin “violines, ni demás instrumentos modernos”, AHN, Leg. 769-26. La Real Capilla no era contratada como corporación para este tipo de actuaciones desde la supresión de la festería.

música de amplía e intensifica en esta época de manera notable<sup>131</sup>. A pesar de que pudiera pensarse que la presencia de músicos cortesanos en otros lugares quedaría reducida a los criados que no son promocionados en la propia Corte, esto no fue así. Algunos de los instrumentistas que ocupan plazas en la Real Capilla y en la cámara, actúan igualmente fuera de palacio. Incluso, los profesionales más valorados de palacio son a su vez los más demandados por otros mecenas. De nuevo sirve de ejemplo Cayetano Brunetti, que siendo el músico principal de la Corte trabaja al mismo tiempo para la casa de Alba y la de Osuna.

Los espacios donde con mayor asiduidad tienen presencia los músicos cortesanos son las familias de la nobleza y el teatro, especialmente, en los Conciertos Cuaresmales, celebrados anualmente desde 1787. Las actividades se diversifican y, junto a la interpretación, los músicos se dedican a la composición, vertiente creativa con apenas posibilidades de desarrollo en palacio, limitada al maestro y vicemaestro de la Real Capilla, al compositor de la Real Cámara, y al caso excepcional de Joao Pedro de Almeida<sup>132</sup>.

### 3.2.1. Teatro: los conciertos cuaresmales

Las conexiones de los músicos de Corte con el teatro son intensas en casi todas las épocas, en gran medida porque la música teatral ha tenido un protagonismo destacado en este entorno. Si durante los reinados de Carlos III y Carlos IV apenas se representan obras escénicas en palacio, la relación de los músicos con los teatros públicos es constante. De hecho, hay parte de esta labor que es vista con buenos ojos e incluso impulsada desde el propio palacio, como demuestra la siguiente orden del conde de Aranda, para que los músicos de la Real Capilla asistieran a los conciertos en 1768:

Muy sr. mío, enterado de las órdenes de S. Em<sup>a</sup> que recibo esta noche a las siete y media pasará sin falta mañana por la mañana para recibir y ejecutar las que gustase darme el Exmo. Sr. conde de Aranda para la asistencia de todos los músicos de voz e instrumento de la Real Capilla a los conciertos espirituales en la inmediata cuaresma quedando bien prevenido de que esta es la intención de S. Em<sup>a</sup> y con la más pronta voluntad para obedecer cuantas su Em<sup>a</sup> se digne comunicarme sobre esta y sobre cualquiera otra materia; me despido de Vm con el más sincero agradecimiento y pido a dios que le guarde muchos años (14-II-1768, Francisco Courcelle a Agustín de Buruaga<sup>133</sup>.

La instauración en 1787 de una serie de conciertos públicos celebrados durante la Cuaresma supone una novedad sustancial en la música madrileña de la época que amplía el marco de desarrollo profesional. Gracias a los vaciados de la prensa de la época se conocen los participantes en los Conciertos Cuaresmales, en los que tienen una presencia habitual los músicos de la Corte<sup>134</sup>.

<sup>131</sup> A pesar de la importancia de Madrid como centro neurálgico de la vida musical española durante la Ilustración, aún no tenemos una visión de conjunto acerca de los contextos productivos.

<sup>132</sup> G. Labrador: "Música, poder e institución. La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)", *Revista de Musicología*, XXVI, 1, 2003, pp. 233-263, afirma que tenían prohibido las actuaciones fuera y asegura que así se cumplía, y cita expresamente a la casa de Osuna, precisamente un ámbito en el que la presencia de los músicos del rey es más evidente.

<sup>133</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138

<sup>134</sup> J. Subirá: "Los conciertos espirituales del s. XVIII", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 15-24; Y. Acker (ed.): *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos (1758-1808)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007; I. Sustaeta:

Esta temporada de conciertos se convierte en un centro neurálgico de la vida musical madrileña. En ellos se presentan los intérpretes, muchos de los cuales se dan así a conocer entre el público. El rey debía estar al tanto de la intervención de sus propios criados en estos eventos y, al mismo tiempo, estos conciertos le permitían conocer nuevos talentos para incorporar a su cámara.

De los músicos que se vinculan con el teatro es posible distinguir, por un lado, los que se integran en la orquesta como ejecutantes<sup>135</sup> y los que participan como solistas en los Conciertos y, por otro, los que componen música. Respecto a la creación de obras, es importante subrayar que algunos de los autores más interesantes de la época son precisamente músicos del rey. Tal es el caso de Juan Marcolini, Luis Misón, José Herrando, José Palomino, José Lidón, Félix Máximo López, entre otros muchos<sup>136</sup>.

Si bien esta presencia continua de los músicos en el teatro fue generalmente consentida por las autoridades de palacio, en algunos casos dio lugar a conflictos. Es el caso, por ejemplo, de los hermanos José y Joaquín Rodríguez de León, que fueron amonestados con frecuencia para faltar a las funciones de la Real Capilla, mientras se prodigan en los teatros<sup>137</sup>.

Una situación particular se presentó con Juan Oliver. Como se ha dicho, Oliver fue un destacado violinista en palacio, donde desarrolló diversas actividades tanto en la Real Capilla como en la cámara, si bien no logró un puesto fijo en esta última. En marzo de 1789 solicitó permiso al rey para aceptar el cargo de primer violín del teatro de ópera de italiana que le ofrecía la junta de hospitales de Madrid. Carlos IV denegó su solicitud apelando al artículo de las Constituciones de 1756 que prohibía las actuaciones de sus miembros fuera de palacio. En este caso, el puesto de violín principal y director de la orquesta le impediría prácticamente su asistencia a la capilla<sup>138</sup>. A partir de esta situación es posible entender que la participación más o menos esporádica de los músicos del rey en el teatro fuera consentida, pero no un puesto estable en una institución ajena con tantos requerimientos. La actuación de los músicos fuera de la

---

*La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

<sup>135</sup> Acerca de la composición de las orquestas de los teatros, en los que se pueden distinguir un buen número de músicos de la Corte, ver J. M. Leza: "Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII-XIX", *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 115-139; también reproducen la composición de la orquesta los textos de E. Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917 (reed. facs. Madrid, ICCMU, 2004); id.: *Historia de la zarzuela, osea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglos XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934 (reed. facs. Madrid, ICCMU, 2000); L. Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa, 1878 (reed. facs. Madrid, ICCMU, 2002). Así como en la prensa, Y. Acker (ed.): *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos (1758-1808)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.

<sup>136</sup> Además de los textos mencionados en la nota anterior los trabajos de Subirá son sustanciales para conocer la implicación de estos músicos en la composición teatral: J. Subirá: *La tonadilla escénica*, 3 volúmenes, Madrid, Real Academia Española, 1928-30; así como los trabajos de R. Andioc, M. Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

<sup>137</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

<sup>138</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 755/7.

Corte era aceptada mientras no faltaran a sus obligaciones (hay amonestaciones ante ausencias puntuales) y, desde luego, sin una autorización expresa para aceptar estos cargos.

### 3.2.2. Nobleza: las casas de Alba y Osuna

A pesar de que aún son escasos los estudios sobre el mecenazgo musical de la nobleza, los realizados hasta ahora, centrados fundamentalmente en las familia de Alba y Osuna, muestran un decidido interés en compartir los músicos al servicio del rey para sus diversiones, como un elemento más de su estrategia de ascender y situarse a través de la música en el círculo más próximo al monarca, y emular sus gustos. De hecho, además de contratar a los músicos del rey estos nobles impulsan la entrada de sus protegidos en las plazas de palacio<sup>139</sup>.

De este modo, son numerosos los músicos contratados por la duquesa de Osuna que ocupaban plazas en palacio. En la orquesta estable que financia esta condesa-duquesa entre 1781 y 1792 prácticamente todos pertenecen al entorno real. De los quince integrantes, todos menos dos pertenecían a algún cuerpo musical de la Corte. Se cuentan entre ellos los hermanos Joaquín y Pedro Garisuain, Gaspar Barli, Manuel Carril, Cristóbal Andreozzi, Rafael García, Bonifacio Zlotek, Ramón Monroy y Gerónimo Germán. Procedentes de los cuerpos militares de la Corte la duquesa contrata a Manuel Julián y Cayetano Canaut. Del mismo modo los músicos que son reclutados tanto para las funciones religiosas, como para los bailes y las academias están vinculados en buena parte con la Corte<sup>140</sup>.

Junto a los instrumentistas, el organista (después maestro de capilla) José Lidón fue durante años el maestro de música y clave de la familia y el violinista Rafael García fue el archivero y encargado de los papeles de música. En cuanto a la composición de música, en su archivo hay obras de Cayetano Brunetti y Ramón Monroy, entre otros<sup>141</sup>, si bien duquesa trató de competir también con otros mecenas mediante la adquisición de música (primicias en especial) de los autores de moda en esos años, principalmente Haydn y Boccherini<sup>142</sup>.

<sup>139</sup> Sobre la intercesión de la duquesa de Osuna a favor de sus músicos, ver J. Ortega: “El mecenazgo musical...”.

<sup>140</sup> Con anterioridad ya he desarrollado este tema en J. Ortega: “El mecenazgo...”. Al final del artículo incluyo una tabla que recoge los músicos que fueron contratados para las diversas actividades durante la segunda mitad del siglo XVIII, en la que aparecen muchos nombres vinculados a las Casa Real.

<sup>141</sup> AHN, Nobleza, Osuna, Cartas 392/15. Transcrito en J. Ortega: “Repertorio musical en la Casa de Benavente-Osuna. El ‘Yndice de música’ de la condesa de Benavente de 1824”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 366-391.

<sup>142</sup> Acerca del repertorio de musical de esta casa noble, así como de su archivo musical, N. A. Solar-Quintes, Y. Gérard: “La bibliothèque musical d’un amateur éclairé de Madrid: la duchesse-comtesse de Benavente, Duchesse d’Ossuna (1752-1834)”, *Recherches sur la Musique française classique*, III, 1963; N. A. Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la casa Benavente, II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García íntimo, un capítulo para su biografía”, *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 81-104; R. Stevenson: “Los contactos de Haydn con el mundo ibérico”, *Revista Musical Chilena*, XXXVI, 1982, pp. 3-39; M. A. Marín: “La zarzuela *Clementina* di Luigi Boccherini”, *Ramón de la Cruz: Clementina*, introducción de M. G. Profeti y M. A. Marín, texto crítico, traducción y notas de N. Lepri, Florencia, Alinea Ed., 2003; J. Ortega: “El mecenazgo musical...”; M. A. Marín: “Music-Selling in Boccherini’s Madrid”, *Early Music*, XXXIII, 2, 2005, pp. 165-177; J. P. Fernández Cortés: *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

Respecto a la casa de Alba, en los inventarios de música constan algunos músicos del rey, como Corselli, Misón y Herrando<sup>143</sup>; en el inventario del duque de Alba de 1777, hay además varias obras Cayetano Brunetti, Juan Oliver, Rosquellas, Manuel Carreras y de nuevo Corselli<sup>144</sup>.

De los escasos datos conocidos referentes a los músicos asalariados de esta familia, según recoge Ezquerro del Bayo<sup>145</sup>, de los que estaban en nómina en 1793, varios trabajan para el rey:

Juan Sesé maestro de clave, 6 reales diarios.  
Juan Bala otro de violín de S. E. 6 rs  
Vicente Ongay, ídem  
Cayetano brunetti, otro de la casa de Alba, 3000 rs anuales  
Pedro Nadal, ídem 12 rs diarios  
Francisco rosquellas violón, de S.E. 10 rs diarios  
Ramón Herrero templador de claves, 3 rs diarios.

### 3.2.3. Enseñanza

Otra vertiente profesional desarrollada extensamente por los músicos es la enseñanza, actividad que en principio era compatible con su labor en la Casa Real. El profesor de violín del Colegio Imperial<sup>146</sup>, centro de enseñanza madrileño en el que se forman los hijos de los nobles (llamado antes de la expulsión de los jesuitas Real Seminario de Nobles), era un músico de la Real Capilla. En primer lugar fue Manuel Carreras, a quien sustituyó Rafael García, profesor de violín los primeros años del siglo XIX<sup>147</sup>.

Sin embargo, al no existir apenas una enseñanza institucionalizada (al margen de la formación que ofrecían las capillas religiosas, como el Real Colegio de Niños Cantores), ésta se desarrollaba sobre todo en el ámbito privado, por lo que es una faceta más difícil de conocer y cuantificar. Existen noticias dispersas de esta realidad, como la referida a algunos músicos de Toledo que vinieron a formarse a la Corte, con músicos de prestigio como Porretti, Lidón, y también algunos testimonios de músicos que al acceder a determinadas plazas muestran como credencial haberse formado con uno de los integrantes de la Capilla Real, como Lidón o Nebra.

La necesidad de organizar e institucionalizar la enseñanza musical es una cuestión candente en estos años. Así se refleja por ejemplo en la “Carta de D. Francisco Prieto de Torres, a su amigo D. Manuel Antonio Iglesias, sobre las causas de los atrasos de la Música en nuestra España” (publicada en el *Diario de Madrid*, 10-II-1791)<sup>148</sup>, que haciéndose eco de las ideas de Aranaz, reclama la necesidad de crear escuelas de música

---

<sup>143</sup> J. Subirá: *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, 1927.

<sup>144</sup> G. Truett Hollis: “Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr. Dn Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)”, *Anuario Musical*, 59, 2004, 151-72.

<sup>145</sup> El autor no indica la procedencia de este documento. J. Ezquerro del Bayo: *La duquesa de Alba y Goya, estudio biográfico, artístico*, Madrid, Aguilar, 1959.

<sup>146</sup> Sobre este centro, ver José Simón Díaz: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, CSIC, 1952.

<sup>147</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 2689/52.

<sup>148</sup> Y. Acker (ed.): *Música y danza...*

precisamente achacando algunos de los males a la música española a la ausencia de centros adecuados.

Entre las iniciativas más reseñables en este sentido fue la llevada a cabo por Manuel Sardina, trompa y clarín de la Real Capilla, que estableció una escuela de música en su casa. Para sus clases el método fue elaborado por otro compañero de la Real Capilla, el violón José de Zayas<sup>149</sup>. El 27 de septiembre de 1806 aparece en el *Diario de Madrid* la noticia de que se le ha pedido que publique el método de solfeo que emplea, “demandado por la Corte y otros colegios de catedrales y conventos”. El autor del método es José de Zayas, compañero de Marsala en la Real Capilla; fue terminado por José Lidón, quien añade los bajos, por encontrarse Zayas enfermo<sup>150</sup>.

Según Subirá, Cristóbal Andreozzi, violinista de la Real Capilla, también tenía una escuela de canto en Madrid en 1790, en la que se enseñaba el estilo italiano<sup>151</sup>.

En definitiva, la fuerte presencia de los músicos cortesanos en los distintos espacios de la ciudad, prueba que este grupo profesional constituye un pilar fundamental en la vida musical madrileña. Esto refuerza igualmente la idea del alto prestigio de estos músicos, que es posible comprobar además porque son con frecuencia identificados de manera explícita como músicos del rey e incluso haciendo constar la institución a la que pertenecen<sup>152</sup>.

#### 4. Cohesión social y profesional de los músicos de Corte

##### 4.1. Relaciones familiares

Entre la comunidad de músicos de la Corte se establecieron estrechos lazos personales, además de los propiamente laborales. Al compartir de modo tan cercano y continuo los espacios en los que desarrollan su trabajo, tanto en los palacios como en otros ámbitos de la vida musical madrileña, no resulta extraño que se creasen relaciones de distinto signo.

Estas pautas de comportamiento, naturalmente, no son privativas del entorno profesional cortesano, sino que es propio de cualquier comunidad profesional y ocurre de manera análoga a otros centros musicales, cualquiera que sea su rango. De hecho, son varios los estudios sobre capillas que muestran cómo estas redes son un vehículo de promoción profesional, lo origina en ocasiones que un determinado grupo de familias copen los puestos musicales y, por tanto, los apellidos de los titulares de las plazas sean recurrentes. Esta tendencia se produce incluso de modo más acusado en lugares pequeños, como explica Marín en el caso de Jaca<sup>153</sup>.

<sup>149</sup> En la Biblioteca Nacional se conservan varios ejemplares del Solfeo de Zayas, BN, M/866, M/ 1191 y M/1242. Para más información, ver apéndice biográfico.

<sup>150</sup> Y. Acker (ed.): *Música y danza...*

<sup>151</sup> J. Subirá *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid, Real Academia Española, 1928-30.

<sup>152</sup> En los numerosos anuncios de obras de músicos del rey que se publican en los periódicos madrileños, con frecuencia aparecen señalados como músicos del rey. Y. Acker (ed.): *Música y danza...*; I. Sustaeta: *La música en las fuentes hemerográficas...*

<sup>153</sup> Las redes sociales, familiares y profesionales eran determinantes para lograr un puesto en la catedral de Jaca, como expone M. A. Marín en “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, *Música y cultura urbana en la edad moderna*, eds. A. Bombi, J. J. Carreras, M. A. Marín, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 115-144.

Sin la intención de analizar en profundidad todo este marco de relaciones amistosas, familiares y profesionales habituales en cualquier grupo profesional y muy especialmente en el Antiguo Régimen, exponemos a continuación información relevante en este sentido, con el objetivo fundamental de subrayar algunas cuestiones al respecto.

Las relaciones a las que nos vamos a referir son de dos tipos. En primer lugar los vínculos de amistad que reflejan documentos como los testamentos y los expedientes matrimoniales. En esta clase de actuaciones de carácter privado los músicos se apoyan frecuentemente entre sí, ya sea para ejercer como albaceas testamentarios o como testigos en el caso de las solicitudes de licencias matrimoniales.

En segundo lugar, fue habitual que los músicos contrajesen matrimonio con las hijas o hermanas de otros músicos de la Corte. En el caso de las alianzas matrimoniales, los estudios realizados por N. Morales sobre la primera mitad del siglo XVIII muestran claramente que fue una importante estrategia de ascenso social en el caso de algunos músicos. Este tipo de estrategias se dan también en esta etapa, y es llamativo, por ejemplo, que a través de los matrimonios se fortalezcan las relaciones entre músicos que ocupan un estatus similar o incluso superior, al emparentar con otros criados de la Casa Real.

Respecto a los testamentos, conocemos abundantes ejemplos en los que se aprecian estas relaciones cercanas, ya que con frecuencia son los compañeros los que aparecen como testigos<sup>154</sup>. No solamente se producen vínculos entre músicos de la misma sección, sino de departamentos diferentes de la Casa Real. No obstante, la tendencia general es la de relacionarse con criados de puestos similares.

Igualmente, en la tramitación de los expedientes de licencias de matrimonio, es común que algunos compañeros ejercieran de testigos, para avalar la declaración del solicitante. Así por ejemplo, Francisco Bordas, cuando en 1758 solicitó licencia para casarse presentó como testigos a los músicos Pedro Terradellas y Antonio Scheffler, compañeros suyos en las Reales Guardias Valonas. El propio Francisco Bordas había sido testigo de Manalt al pedir su licencia para casarse con María Francisca de Dueñas en 1768.

Si tradicionalmente en las capillas religiosas las plazas eran ocupadas por eclesiásticos, con la progresiva laicización del personal, sobre todo, de los instrumentistas, los lazos matrimoniales fortalecieron las relaciones entre ellos. Los matrimonios dan lugar a estrechas redes familiares que contribuyeron a crear algunas dinastías de músicos, muchos de los cuales pudieron ocupar plazas en la Corte, facilitando la entrada de profesionales pertenecientes a este círculo. Esta es una manera clara de apreciar cómo los músicos, al igual que los de otros criados, patrimonializan sus puestos y sacan un beneficio añadido a los que ya de por sí tenían asignados los titulares de las plazas. Los músicos de la capilla aprovechan la posibilidad de colocar a sus descendientes en plazas del Colegio de Niños Cantores (como Zayas, Castronovo, Lidón, López), o directamente en plazas de músicos, como hicieron Pataroti, Rosquellas, Misón, Sarrier, López, Font o Castronovo. Para las hijas, si no contraían

---

<sup>154</sup> Puede consultar la información personal de los músicos en el apéndice biográfico. Los datos que aportamos aquí proceden de la investigación documental del Archivo General de Palacio, y no he realizado investigaciones adicionales en este sentido, lo que sin duda daría interesantes resultados.

matrimonio con algún compañero, el interés se centra en “colocarlas” con el apoyo del rey en los conventos, con los fondos concedidos por el propio monarca.

En cuanto a la unión entre los músicos de la Corte, es habitual que se produzcan entre criados del mismo nivel. Por ejemplo, la hija de Cayetano Brunetti, se casó con el violinista Francisco Vaccari, integrante de la Real Cámara y de la Real Capilla. Su hijo Francisco contrajo matrimonio con Eleuteria Terri, hija de Gabriel Terri, primer violín de la capilla y violín de cámara de Fernando VI. Francisco Federici se casó con María Josefa Trota, hija de José Trota, músico de la Real Capilla, de la Real Cámara y después director en esta última dependencia. Una de las hijas del maestro del Colegio Joao Pedro de Almeida, Joaquina, se casó con Miguel Reynaldi, violinista de la catedral de Córdoba, y posiblemente pariente de Cristiano Reynaldi, músico de la reina Isabel de Farnesio. El organero Jorge Bosch, se casó con una hermana del organista José Lidón, que a su vez fue testamentario del propio Jorge Bosch. Rafael Monreal se casó con María Teresa Porretti, hija de Domingo Porretti; José de Zayas contrajo matrimonio con María Luisa Landini, hija del violinista Francisco Landini, y otra hija suya, María Teresa, se casó con José Echevarría. Varios músicos se casaron con otros servidores reales, como Francisco Landini, que contrajo matrimonio con María Septimia Bettarini viuda de un antiguo funcionario de la casa de la Reina Madre en la Granja de San Ildefonso, Salvador Lemi. La hija de Angel Castronovo, Josefa, contrajo matrimonio con Agustín Pizarro Ballester, también sirviente del rey. Incluso el violinista Rafael García se casó con María Loreto Hurtado de Mendoza, que pertenecía a una familia noble de Andalucía.

Un criado que se beneficia de estas mismas estrategias matrimoniales es, por ejemplo, José Llombart, copista de la Real Capilla. Llombart solicitó licencia en 1766 para casarse con Gertrudis Fulgencio Fernández de Rojas, asistente de las camaristas de la reina madre. Era frecuente igualmente emparentar por vía matrimonial con músicos importantes de las reales capillas de la Encarnación o Descalzas. Así, Felipe de los Ríos se casó con María Teresa Vázquez, hija de Matías Vázquez, músico de la Encarnación.

Al emparentar con miembros ajenos al entorno real, las redes se expanden y se hacen más complejas. Joaquín Samaranch antes de entrar en la Real Capilla había contraído matrimonio con María Francisca Rosell, hermana del maestro de capilla de Toledo Juan Rosell; el copista Francisco Mencía se casó con María Matías Rodríguez de Hita, posiblemente familiar del maestro de capilla de la Encarnación, Antonio Rodríguez de Hita.

Los hijos de estos matrimonios eran a su vez empleados en la Casa Real. Muchos siguieron la profesión familiar y se dedicaron a la música, otros ocuparon puestos de funcionarios en la administración o siguieron la carrera militar o religiosa.

Algunos músicos consiguieron que sus hijos o allegados se formaran en el Real Colegio de Niños Cantores, con lo que prácticamente se aseguraban la continuación al servicio en la Casa Real y conseguían además costear la formación de sus hijos. Antonio Scheffler consiguió una plaza para su hijo Bernabé, que después del periodo de formación pasó a ocupar un puesto de contralto de la Real Capilla; y José Lidón solicitó una plaza también en el Colegio para la formación de su sobrino Alfonso, que posteriormente se integró en la plantilla de la Real Capilla.



Un caso representativo de ascenso social en esta época es el de Espinosa, uno de los personajes centrales de la música de Corte con Carlos IV. Consiguió para sus descendientes puestos importantes, como señala Saldoni. Su hijo Manuel Sixto fue consejero de Estado, su hija Josefa se casó con Francisco Ignacio Cortinas, ministro del Consejo de Indias, y la tercera hija, María, contrajo matrimonio con Juan Manuel de Iturbe, contador tesorero de las arcas reales de Guadalajara<sup>155</sup>.

Cuantificar la influencia que pudo tener este tipo de relaciones para ocupar un puesto en la Corte no es fácil, ya que junto al apoyo de estas redes familiares hay otros elementos que entran en juego para lograr una plaza. Sin embargo, no cabe duda de que eran un factor fundamental de desarrollo y promoción profesional y, en algunos casos, incluso un medio de ascenso social.

Es interesante subrayar que, a pesar de implantar en esta época un riguroso sistema de acceso a las plazas de músicos, la propia dinámica de la institución y la enorme protección que los monarcas dispensan a sus criados favorecen la existencia de grupos de poder, en todos los niveles de la servidumbre real<sup>156</sup>, que influyen en la contratación. En un momento dado, el apoyo a un determinado pretendiente, puede reportar en el futuro el respaldo de otros compañeros a un candidato propio. Precisamente cuando se suspende la selección mediante oposición se puede valorar mejor la influencia de estos factores; es el momento en el que entran más familiares como Pataroti, Garisuain, Lidón o López, máxime cuando el rey se muestra tan interesado en la contratación de músicos y en favorecer a los que le sirven. El aprecio del rey por la música le hace mucho más permeable a las posibles presiones que le harían llegar sus propios criados para las contrataciones.

#### 4.2. Corporaciones profesionales

Los músicos de la Real Capilla, como hemos visto a lo largo de este estudio, se implicaban en la reivindicación de mejoras para su colectivo y en este sentido participan también activamente en diversas agrupaciones<sup>157</sup>.

##### 4.2.1. La Hermandad Real de Criados del Rey

Los músicos se integraban en la Hermandad Real de Criados y Criadas de los reyes situada en el Real Monasterio de La Encarnación, que comprende además de todos los criados de palacio a los de los dos monasterios de patronazgo real, las Descalzas y la Encarnación, donde tenían su sede. En esta hermandad los músicos comparten lugar con

---

<sup>155</sup> B. Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881 (edición facsímil, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986).

<sup>156</sup> En algunos trabajos sobre otros grupos de criados, esto queda igualmente de manifiesto: C. Gómez-Centurión: "Al cuidado del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, anejo 2, pp. 199-239; J. C. Saavedra Zapater: *Primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*, Madrid, UNED, 2005.

<sup>157</sup> E. Sánchez de Madariaga: *Cofradías y sociabilidad en el Madrid del Antiguo Régimen*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997; N. Morales ha desarrollado algunos aspectos relacionados con las agrupaciones profesionales de los músicos cortesanos durante la primera mitad del siglo XVIII, en particular "La Capilla Real y las 'redes musicales'. Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII", *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 449-477.

los miembros ocupan los principales puestos de palacio, como el jefe de la Casa Real, conde de Fernán-Núñez, o el marqués de Valdecarzana, sumiller de Corps de Carlos IV, y junto a otros servidores del más alto rango: el cardenal Patriarca, el mayordomo mayor, y todos los jefes de palacio. Todos los integrantes, se sitúan, por tanto, en un entorno social de primer nivel. La pertenencia de los músicos a esta Real Hermandad propicia en ellos un fuerte sentimiento de clase respecto al resto de su colectivo profesional<sup>158</sup>.

Esta hermandad fue creada en 1604 y aprobada el 21 de noviembre por el rey Felipe III. En principio los músicos eran escasos, puesto que su presencia entre los criados del rey también lo era<sup>159</sup>. Los sucesivos libros de registro de entradas de la hermandad reflejan el incremento de este tipo de criados en el entorno real. Por ejemplo, en 1799 se publica *Hermandad Real de criados y criadas de SS.MM.* situada en el Real Monasterio de Religiosas Agustinas Recoletas de la Encarnación de esta Corte, por orden del señor Felipe III, Madrid, MDCCXCIX. En la imprenta de la viuda de Don Joachin Ibarra, incluye la “Nómina de los señores hermanos y hermanas de la Hermandad Real de Criados y Criadas de SS.MM. que existen hasta el día de la fecha por orden de su antigüedad, según consta en los Libros de asientos de entradas, la que se forma de orden de la misma Real Hermandad. Los reyes nuestros señores (que Dios guarde), Patronos perpetuos y Hermanos. El Serenísimo Señor infante Don Antonio. La serenísima señora infanta doña María Josefa. El Eminentísimo señor cardenal patriarca de las Indias, Prelado Ordinario Nato, y como tal todos sus sucesores. El Excelentísimo señor Mayordomo Mayor del Rey, protector nato, y como tal todos sus sucesores”. Detalla a continuación las entradas de sus miembros desde 1750. Se encuentran descritas por tanto las incorporaciones de los músicos que accedieron a las plazas de músicos, como Felipe de los Ríos (1778), Antonio Ugena, Policarpo Pérez y Manuel García (1779), Ramón Monroy y José Teixidor (1780), Nicolás Masiello, Vicente Ongay, José Lidón, Juan Sessé y Rafael García (1781), Rafael Monreal (1783), Gaspar Barli (1784), Luigi Boccherini (1787), José de Zayas (1787), Juan de Oliver, Francisco Mencía, Blas López, Ignacio Pérez (1788), Manuel Carril, Antonio Belbén (1789). Firma este informe de los asientos de entrada el 4 de febrero de 1799, como secretario primero de la hermandad, precisamente el músico José de Zayas.

La difícil situación económica de los años finales del siglo afectó seriamente a esta Real Hermandad. Los fondos recaudados no eran suficientes para atender sus compromisos con los hermanos. Se tomaron diversas decisiones para modificar los estatutos, lo que dio finalmente lugar al establecimiento a unos nuevos, aprobados por el Cardenal Patriarca el 20 de mayo de 1801<sup>160</sup>. Continuó su funcionamiento según este texto hasta 1808, cuando tras la llegada de José I fue disuelta la comunidad de Agustinas Recoletas de la Encarnación donde tenía su sede. El secretario pudo rescatar el archivo de la hermandad y parte sustancial de su dinero. Así, tras el regreso de Fernando VII se restauró la Real Hermandad, celebrándose la primera junta el 15 de

<sup>158</sup> N. Morales: “La Capilla Real...”.

<sup>159</sup> Incluso, en un principio parece que no podían formar parte de ella, como explica R. Mayoral López: *La Casa Real de Felipe III (1598-1621). Ordenanzas y etiquetas*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, p. 133.

<sup>160</sup> *Constituciones de la Real Hermandad de Criados de SS.MM. (que Dios guarde) situada en el Real Monasterio de Señoras Recoletas de la Encarnación de esta Corte por orden del Señor Don Felipe III. Dedicadas a Maria Santísima Señora nuestra bajo la advocación del mismo sagrado título*. Madrid, por don Plácido Barco López. Año de 1801.

marzo de 1815. Tras otro largo periodo no exento de dificultades, el 11 de diciembre de 1828 se redactaron de nuevo las Constituciones<sup>161</sup>.

#### 4.2.2. La creación del montepío de músicos de 1781

La creación de montepíos es un movimiento que se produjo en todos los colectivos sociales de la época, impulsados por las políticas ilustradas. El objetivo de este tipo de asociaciones era proteger a las mujeres e hijos ante la muerte del marido o padre, y en algunos casos esta protección se extendía a una posible invalidez y vejez<sup>162</sup>. La erección del montepío de los “profesores del noble arte de la música”, con Rodríguez de Hita al frente, se aprobó en 1781. Su objetivo era la protección de las mujeres e hijos de los asociados. Sin embargo, esta agrupación no perseguía solamente el socorro de los músicos y sus familias en procesos de enfermedad y tras la muerte del músico, sino que tenía además como fin regular la actividad desarrollada por los músicos profesionales en el mercado musical madrileño y establecer un control sobre ella. Este tipo de asociaciones persiguen en cierta medida regular la actividad profesional de los asociados. Así quedan fuera de este Montepío quienes no tuvieran un destino fijo, con lo que pretendían eliminar la competencia de músicos que vivían de las contrataciones puntuales y que ofrecían sus servicios por menos dinero (al margen de los colectivos establecidos en las capillas de la ciudad), por lo que entraban en competencia al ofrecer sus servicios con precios más bajos. El montepío fue suprimido en septiembre de 1791, ya que no pudo hacer frente a las obligaciones monetarias una vez fueron muriendo sus integrantes.

Los músicos que sirven al rey no se involucraron en estos movimientos profesionales, sino que desarrollan junto al resto de miembros de la servidumbre de la Corte otras iniciativas. Por una parte, la protección que recibían del rey hacía innecesario que se involucrasen en este tipo de montepíos de carácter mutuo, ya que tras su muerte tenían asegurado el socorro de las viudas y huérfanos de los músicos, así como diversas ayudas en caso de incapacidad. Por otra parte, desde el punto de vista del control sobre el mercado musical madrileño, la Real Capilla no actuaba como grupo fuera de las funciones asignadas en palacio. Los músicos de la Corte de forma particular eran muy demandados por otros ámbitos profesionales y de manera individual trabajan en los entornos de mayor nivel, como ha quedado expuesto. El prestigio de los profesionales de la Corte les sitúa entre los preferidos por los distintos patronos, por encima de los integrantes de las demás capillas religiosas.

Los músicos de la Real Capilla tampoco habían formado parte de la Hermandad de Socorro de San José, a la que se adscribieron los músicos de las capillas madrileñas – Encarnación, Descalzas, San Cayetano y Colegio Imperial –, y los de las Reales Guardias<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> *Ordenanzas de la Real Hermandad de criados de los Reyes Nuestros Señores y Sermos. Sres. Infantes (q. D. g.), situada en el Real Monasterio de Señoras Religiosas Agustinas Recoletas de las Encarnación de esta Corte por orden del Señor Don Felipe III bajo la advocación de María Santísima Nuestra Señora en este inefable Misterio*, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, Impresor de la Real Casa, 1829.

<sup>162</sup> A. Munén de Armas: *Historia de la previsión social en España. Cofradías. Gremios, hermandades, Montepíos*, Madrid, 1944.

<sup>163</sup> N. Morales: “La Real Capilla...”.

En los distintos movimientos asociativos del Antiguo Régimen tienen un fuerte peso factores como el estatus, la riqueza, el oficio o el sexo<sup>164</sup>. En el asociacionismo de los músicos de palacio se aprecia que prima el estatus por encima del oficio de los integrantes. Así, los músicos no se unen a los demás profesionales de la ciudad sino a los demás integrantes de la Casa Real, como un grupo privilegiado en la sociedad de la época.

Al menos durante el siglo XVIII los músicos cortesanos solamente se unieron entre ellos, reuniéndose siempre como un colectivo superior entre los profesionales, el que les confería el servicio al monarca. En este sentido, veremos cómo la fundación de la Concordia Funeral, cuyo objetivo era socorrer a sus miembros y sus familias en el momento de su muerte, aglutina a finales del siglo solamente a los músicos de la Real Capilla.

#### 4.2.3. *La Concordia funeral (1797)*

En 1797 fueron aprobadas las constituciones para la creación de la Concordia Funeral<sup>165</sup>. Esta agrupación estaba destinada a socorrer los gastos derivados de los entierros de los músicos, ya que muchos morían sin dejar nada para costearlos. Formaban parte de él los músicos de la Real Capilla que tuvieran plaza jurada: maestro y vicemaestro de capilla, capellanes de altar, capellanes de coro, y músicos de voz e instrumentos. Varios de los instrumentistas de la Real Capilla se implicaron activamente en ella, como Joaquín Samaranch que fue segundo consiliario de la primera junta directiva; José Lidón, tesorero; Rafael García, era mayordomo de cera y utensilios; Pedro Garisuain, era segundo mayordomo, Rafael Monreal y José de Zayas eran comisarios de enfermos; Antonio Font, violín, junto a José de la Torre, tiple, era Colector de cobranzas.

Es probable que la constitución de esta concordia estuviera motivada por las dificultades que atravesaba en estos años la Real Hermandad de Criados a las que hemos aludido antes. Además, los integrantes de la Real Capilla sufrieron una progresiva pérdida de poder adquisitivo ya que los salarios no se actualizaron y el plan de aumento de dotación propuesto en 1794 fue finalmente frustrado debido a los graves problemas económicos que acechaban a la monarquía.

<sup>164</sup> E. Sánchez de Madariaga: *Cofradías y sociabilidad en el Madrid del Antiguo Régimen*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

<sup>165</sup> *Constituciones de la Concordia Funeral de la Real Capilla Música de S.M.*, Madrid, Impresor Don Plácido Barco López, 1799, transcritas en B. Lolo: “Las Constituciones de *La Concordia funeral*. Una reivindicación social de los músicos de la Real Capilla a finales de siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 223-245. B. Saldoni recoge noticias relacionadas con los músicos pertenecientes a esta concordia a través de sus libros de registro, B. Saldoni: *Diccionario...*



## **CAPÍTULO IV**

---

**FUENTES Y REPERTORIO.  
LAS OBRAS INSTRUMENTALES DE OPOSICIÓN**



### *1. Los archivos musicales de la Real Capilla y la Real Cámara. Fuentes para su estudio*

Es habitual identificar el repertorio de una institución con la música conservada en su archivo musical<sup>1</sup>. En el caso de los fondos de música del Archivo General de Palacio este asunto es particularmente complejo, puesto que una parte sustancial de la música no se conserva en el lugar para el que fue creado o adquirido. En este breve apartado no pretendo reconstruir el repertorio musical de las dos instituciones estudiadas en los capítulos precedentes, sino plantear algunas consideraciones sobre los fondos de música conservados actualmente en el Palacio Real (tanto en el Archivo General de Palacio como en la Real Biblioteca) en relación a la práctica musical de la Real Capilla y la Real Cámara que dio lugar a su creación, y sentar así las bases que permitan un posterior estudio en profundidad sobre estos repertorios.

Una cuestión fundamental es precisar que existieron dos archivos musicales en palacio. Además del conocido archivo de la Real Capilla, la cámara dispuso de un archivo musical propio diferenciado de aquel. A lo largo de los años se han producido varios procesos de reorganización de estos materiales musicales, cuyo examen es esencial para el estudio actual de las fuentes. En este sentido, además de poner de manifiesto cómo se ha llevado a cabo la clasificación y reubicación de los fondos en el siglo pasado, presento un grupo de fuentes que hasta ahora no han sido tenidas en cuenta ni por los investigadores ni por los catalogadores, fundamentales para un análisis sistemático del repertorio musical de la Real Capilla y la Real Cámara, su configuración y su conservación.

#### *1.1. El archivo musical de la Real Capilla desde su recomposición en 1734*

Antes de pasar a detallar los inicios de la formación del archivo de la Real Capilla creo necesario recordar qué tipo de repertorio musical formaba parte de su actividad musical. La música que se interpreta en las funciones religiosas, según su categoría, era canto llano, canto a fabordón, canto de órgano (polifonía), y música “a papeles”, también llamada música moderna, reservada para las principales funciones. Evidentemente, ésta es la música más avanzada desde el punto de vista creativo, ya que el resto del repertorio corresponde a una antigua tradición. También en la época es considerada la música más relevante, la que recoge las novedades musicales que aporta el maestro junto a otros encargados de la composición y la que marca la línea estética a seguir en este centro religioso.

En lo que se refiere al repertorio musical de la Real Capilla en un sentido amplio, no podemos olvidar tampoco la música de órgano. Al igual que ocurre en la mayor parte de los centros religiosos, como indica A. de Vicente en su introducción al catálogo del archivo de los organistas de la catedral de Ávila<sup>2</sup>, la música interpretada por los organistas no formaba parte del archivo de música de la institución, sino que cada instrumentista tenía un repertorio propio. En el archivo de Palacio no hay una colección

---

<sup>1</sup> Para una discusión sobre el término de repertorio y las implicaciones que tiene para la musicología, ver P. L. Rodríguez: *Música, poder y devoción: la Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 276 ss. El sentido en el que lo empleo aquí se refiere a la música emanada de la actividad musical de la Real Capilla y de la Real Cámara. No discutimos si esa música llegó a ser interpretada o no, sino que se tiene en cuenta la que pasó a integrar su archivo musical.

<sup>2</sup> A. de Vicente: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*, Madrid, Aedom, 2002, pp. 9-14.



de música de órgano o clave, por lo que este repertorio debe estudiarse a partir de la música conservada de los instrumentistas que pertenecieron a la institución y que se encuentra muy dispersa. La Biblioteca Nacional posee el fondo más amplio de música de tecla de algunos de los organistas de la Real Capilla, como Lidón, Teixidor o Félix Máximo López<sup>3</sup>. Respecto a Nebra, según explica L. A. González Marín, parte de su archivo personal se encuentra en Zaragoza<sup>4</sup>. No obstante, la música de tecla se ha difundido en gran medida en cuadernos misceláneos manuscritos, por lo se encuentra muy dispersa. Hay que tener en cuenta que este repertorio no solamente se usaba en las funciones religiosas sino que también formaba parte del material didáctico que utilizaban estos músicos, ya que se dedicaban a la enseñanza<sup>5</sup>.

Antes de referirnos a los distintos procesos de reorganización y catalogación del archivo musical emprendidas en el siglo XX, regresamos al año 1734, fecha clave en la vida del archivo musical de la Real Capilla. Como es bien sabido, la Nochebuena de ese año el alcázar fue destruido en un incendio que lo asoló todo, incluida la papelería de música de la Real Capilla. No obstante, una parte del archivo que estaba custodiado por el maestro José de Torres, y formado mayoritariamente por obras suyas (puesto que era el repertorio que se interpretaba habitualmente en las funciones litúrgicas), se salvó debido a que lo tenía en su residencia en el Real Colegio de Niños Cantores en la calle Leganitos. Surgió, sin embargo, un nuevo problema: la propiedad de esos papeles pertenecía a Torres y no a la Real Capilla, puesto que el maestro había corrido con los gastos del papel y de la tinta empleadas en su escritura<sup>6</sup>. Se iniciaron entonces las negociaciones primero con el propio Torres y después con sus herederos, para lograr un acuerdo que permitiera a la institución recuperar estas obras<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> J. Subirá, H. Anglés: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols., Barcelona, Casa Provincial de Caridad, 1946-51; sobre la música de tecla y las fuentes conservadas de algunos organistas de la Real Capilla, ver José Lidón: *La música para teclado*, edición crítica D. García Fraile, 2 vols., Madrid, Sedem, 2002; sobre F. M. López, la tesis de Alma Espinosa: *The Keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)*, University of New York, 1976. En el apéndice de biografías de esta tesis, se recoge una bibliografía detallada sobre estos músicos que contiene información sobre la música de tecla y su localización.

<sup>4</sup> L. A. González Marín: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, *Delantera de Paraíso. Escritos en homenaje a Luis G. Iberní*, eds. C. Alonso, C. J. Gutiérrez, J. Suárez-Pajares, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 591-612. Respecto al caso de Nebra, el propio González Marín llama la atención sobre el hecho de la escasa producción conservada para el teclado a pesar de su larga trayectoria como organista, clavecinista, compositor y maestro. Lo más relevante es que da a conocer que parte del archivo particular del propio Nebra se encuentra entre los fondos del Archivo Musical de las catedrales de Zaragoza y contiene no solamente música del propio Nebra, sino de Scarlatti y Corselli, entre otros autores. El mencionado archivo de las catedrales de Zaragoza, a pesar de su singular relevancia para el estudio de la música en España, o quizá precisamente por ello, lleva desde 1986 (en su etapa más reciente pues hubo anteriores catalogaciones de sus fondos) en proceso de catalogación por un grupo de investigadores del CSIC, como explica en la nota 7 del mencionado artículo el propio L. A. González Marín, uno de los encargados de realizar el catálogo. Como el propio autor indica, a pesar de llevar veinte años trabajando en su catalogación ésta aún no se ha dado a conocer de manera completa, aunque se han publicado ediciones modernas de algunas obras.

<sup>5</sup> En el apéndice biográfico se pueden consultar las referencias conocidas sobre la labor pedagógica de estos organistas.

<sup>6</sup> La propiedad de los papeles de música es un asunto tradicionalmente conflictivo en la Real Capilla, como explica P. L. Rodríguez que ocurre durante el reinado de Carlos II (*Música, poder y devoción...* pp. 242 ss).

<sup>7</sup> Sobre los primeros años de reconstrucción del archivo (1734-1751), véase B. Lolo: “El patrimonio musical en Palacio Real en el siglo XVIII: la reconstrucción del archivo de música...”, *Actas de las I Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio*, Valencia, Ajuntament de Xàtiva, 2002, pp. 97-126.

Dada la falta de repertorio para interpretar en las ceremonias, al mismo tiempo que se intentaban recuperar las obras de Torres, Francisco Corselli, que había sustituido a Torres en 1738, y el primer organista, José de Nebra, recibieron la orden de componer todas las obras necesarias para el culto. La intensa tarea de estos músicos está reflejada en la cantidad de obras que compusieron y que hoy se encuentran en ese mismo archivo: de Corselli, más de 330, y de Nebra, cerca del centenar<sup>8</sup>. Sin embargo, las consecuencias de la pérdida de este archivo se extendieron a lo largo de muchos tiempo, pues son continuas las referencias a la necesidad de ampliar el número de obras disponibles para las ceremonias de la capilla, ya que se tardaría años en configurar un fondo lo suficientemente nutrido para las necesidades de la institución. Así, en junio de 1751 el patriarca de las Indias solicitó a Francisco Corselli y a José de Nebra la elaboración de sendos informes con los autores más relevantes de los que podría adquirirse música para el archivo. Ambos presentaron sus opciones, aunque no se incluyeron apenas obras de las sugeridas por ellos<sup>9</sup>.

También con el fuego se habían volatilizado los libros de coro. Francisco Osorio puntador de la Real Capilla (y también músico y maestro del colegio), fue el principal encargado de la tarea de obtener nuevamente los libros necesarios, encargo que recibió del marqués de la Ensenada en 1751. Se eligieron como modelos a copiar los existentes en los centros considerados más prestigiosos: la catedral de Toledo y el monasterio de El Escorial. Se enviaron a los copistas para que escribieran los nuevos libros y se contó además con dibujantes especializados para las orlas<sup>10</sup>. Según, Marcellán, el copista encargado de los cantorales fue José López Rico, bajo la dirección de Francisco Osorio; Francisco Meléndez y su hijo Luis fueron los pintores que realizaron las figuras; las imágenes de los santos y de Santa Bárbara virgen y mártir estuvieron a cargo de Carlos Casano; Hipólito Rodríguez encuadernó los libros y Juan de Figueroa los adornó con aplicaciones de oro. Siguiendo de nuevo a Marcellán, la obra se terminó en 1758<sup>11</sup>. Aunque Marcellán no hace referencia a ellos, entre los años 1793 y 1795 Ugena recibió varias cantidades para sufragar el encargo de formar nuevos “libros de coro, pasionarios y demás” necesarios para las ceremonias de la Real Capilla en los Sitios Reales<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> J. Peris (dir.): *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

<sup>9</sup> La documentación sobre este proceso de adquisición de obras, incluidos los informes de Corselli y Nebra, se encuentra en BN, M 762 y AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 5, citados en M. S. Álvarez: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 61 ss. y B. Lolo: “El patrimonio musical...”. Lolo concluye que en la transcripción de Vicente Pérez (BN, M 762) hay omisiones tendenciosas del informe Corselli, con la intención de acusarle de no incluir a autores españoles, que sí constan en el original (AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 5).

<sup>10</sup> Existe una vasta documentación sobre todo este proceso de elaboración y copia de los nuevos libros de coro, de los estantes apropiados para su custodia y conservación y sobre la elección de los que debían realizar las orlas, en distintas secciones documentales del Archivo General de Palacio: Real Capilla, C<sup>a</sup> 5 y 138; Registros, tomos 111, 112, 113 y 114; Reinados, Carlos III, leg. 241; Carlos IV, Capilla, leg. 4.

<sup>11</sup> J. García Marcellán: “Breve historia y catálogo-índice de la librería cantoral de la Real Capilla de S.M. en esta corte”, Real Biblioteca, CAJ/FOLLFOL/240 (2-A). En el momento del informe preparado por el mencionado conservador, había 81 tomos de canto gregoriano y llano. Seguramente no todos fueron elaborados en esta época, como se deduce de encargos posteriores para componer otros libros.

<sup>12</sup> AGP, Registros, tomo 114.

Desde 1734 y hasta la década de 1760, el trabajo de recomponer el archivo fue intenso<sup>13</sup>. Hubo un continuado acopio de obras y se llevaron a cabo las labores de su reorganización. En 1751 el marqués de la Ensenada mandó hacer un inventario, construir los estantes adecuados para su conservación y facilitar el papel a los maestros para que las partituras quedaran en propiedad de la Real Capilla y no de sus autores. El maestro de capilla debía tener las llaves de los nuevos armarios<sup>14</sup>, ya que su custodia era parte de sus obligaciones, como señala el propio Corselli:

[el maestro de capilla] Debe tener la llave de el archivo que compone todos los libros de canto llano y de facistol, y de todos los papeles de música pertenecientes a la Real Capilla de que debe ser responsable y representará a Su Em.<sup>a</sup> cuanto ocurriere para el real servicio de su Mag<sup>d</sup> para su providencia, cuyas obligaciones observará el vicemaestro así en el trabajo de componer como en la asistencia en ausencias y enfermedades del maestro de capilla con quien pasará de buena inteligencia para cuanto ocurriese al servicio de su Mag<sup>d</sup><sup>15</sup>.

Sin embargo, algunos años después, parte de esta tarea fue transferida a Francisco Osorio. Osorio, que había cumplido varios encargos respecto a la ordenación, copia y conservación del archivo, fue nombrado en febrero de 1768 “archivero de la librería de coro y demás papeles de la Real Capilla”<sup>16</sup>. Es decir, tenía a su cargo todos los papeles de la Real Capilla<sup>17</sup>. El 4 de enero de 1779 fallece Osorio, pero no se nombró nuevo archivero hasta junio de 1786, cuando José Domínguez Alonso, el nuevo puntador, solicitó la plaza<sup>18</sup>. Domínguez se preocupaba de que los libros estuvieran en buenas condiciones para ser utilizados y velaba por su reparación<sup>19</sup>.

En 1778, tras el fallecimiento de Corselli, su viuda, Carlota Laboulay, reclamó varios pagos que se le debían a su marido por los gastos que corrieron de su cuenta años atrás, como la compra del material para hacer armarios para la custodia del archivo de música o el pago de las obras que adquirió de Torres para palacio<sup>20</sup>. La devolución de toda la música de Corselli al archivo también fue complicada a causa de la disputa sobre el pago del material empleado por Corselli, cuyo abono reclama igualmente su viuda a las autoridades de la capilla. Antes de morir Corselli realiza un inventario de todas las obras que estaban en su poder y que pasaron a Ugena cuando accedió al magisterio<sup>21</sup>.

---

<sup>13</sup> B. Lolo: “El patrimonio musical...”, detalla las obras de los maestros Falconi y Torres que adquirieron para la capilla Corselli y Nebra, el primero lo hizo por sus propios medios.

<sup>14</sup> M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...* y B. Lolo: “El patrimonio musical...”.

<sup>15</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4. Véase apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 3. Citado por M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*, pp. 62 y 216, a partir de la copia reproducida en BN, M 762.

<sup>16</sup> AGP, Registros, tomo 111 y Reinados, Carlos III, leg. 241.

<sup>17</sup> P. L. Rodríguez ha reconstruido la organización original de los papeles del archivo de la Real Capilla, cuya ordenación se ha perdido en *Música, poder y devoción...*, pp. 42-53.

<sup>18</sup> AGP, Registros, tomo 113 y Reinados, Carlos III, leg. 241.

<sup>19</sup> AGP, Registros, tomo 113.

<sup>20</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138 y Reinados, Carlos III, leg. 240.

<sup>21</sup> BN, M 762, fol. 170: “Nómina e inventario de todas las obras de música eclesiástica, respectivas y propias de la Real Capilla e S. M., que existían en poder de Dn. Francisco Courcelle como maestro que fue de la misma, y entre las que se incluyen así las que el mencionado Sor hizo para servicio de la expresada capilla, como las otras de otros autores que para dicho servicio se le entregaron. Todas se numeran para mayor conocimiento y se ponen por sus clases y títulos como siguen”. Las obras citadas en este inventario tienen la indicación del número de legajo correspondiente escrito en el margen superior izquierdo, como se puede ver en algunas las obras de oposición anteriores a 1778.

La sustitución de Ugena por Lidón en 1805 supone la redacción de otro inventario<sup>22</sup>. De nuevo se produce el traspaso del material en 1827 cuando fallece Lidón y le reemplaza Francisco Federici<sup>23</sup>. Apenas tres años después, en agosto de 1830, Francisco Andreví sustituye a Federici<sup>24</sup>, con la consiguiente presentación de un nuevo inventario. Como rectores del Colegio de Niños Cantores los maestros residían en su sede de la calle de Leganitos, donde solían tener las obras más habituales del repertorio, generalmente las propias, como ocurrió con el mencionado Torres.

Además de los escritos con motivo de la sucesión de los maestros, se redactan, al menos, otros tres inventarios en 1869, 1875 y 1887. El de 1875, siendo maestro de capilla Eslava, se hizo a partir del ejemplar de 1869. El resultado fue deficiente ya que los legajos se encontraban desordenados lo que dificultaba su utilización. Antes de realizar un nuevo inventario se procedió a su reorganización, para lo cual se renovaron los armarios. Entre todas las obras, las que estaban en mayor uso se colocaron aparte para tenerlas más a mano, situadas en el coro. Este nuevo texto está firmado en 1887<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> BN, M 762, fol. 177: “Sigue el inventario del aumento de obras eclesiásticas que ha tenido la Real Capilla desde el año de 1778 en que entró a servir la maestría de capilla Dn Antonio Ugena, hasta el mes de abril de 1805 que S. M. le concedió la jubilación. Y asimismo la de otros autores que abajo se expresan”. Lidón recibió de Antonio Ugena este archivo en 1805 cuando accedió al magisterio de la Real Capilla. Consta además un “inventario de los papeles, ropas y muebles que pertenecen y se hallaron existentes en el Real Colegio de Niños Cantores de S. M. en el mes de junio de 1805 –que D. Antonio Ugena, presbítero, rector jubilado de dicho colegio, hizo entrega de ellos a su sucesor en el mismo empleo D. Josef Lidón”, fol. 189 ss.

<sup>23</sup> BN, M 762, fol. 208: “Año 1827. Inventario de todas las obras de música pertenecientes a S. M. que se hallan en los archivos de la Capilla y en casa del maestro de la misma, que existían en poder de D. José Lidón como maestro de dicha Capilla”. Este tomo recoge también el inventario de las pertenencias del colegio que Federici hereda de Lidón, fol. 219: “Inventario de los papeles, ropas y muebles que pertenecen y se hallan existentes en este Real Colegio de Niños Cantores de S. M. en el mes de marzo de 1887 que la viuda de Dn. José Lidón, rector que fue de dicho colegio entregó a su sucesor en el mismo empleo Dn. Francisco Federici”.

<sup>24</sup> BN, M 762 el inventario de pertenencias del colegio aumentado en los escasos tres años de rectoría de Federici, figura después del inventario anterior citado. En 1834 cuando la reina gobernadora mandó desocupar el colegio es reproducido igualmente en BN, M 762,

<sup>25</sup> “Inventario./del archivo de música de la Real Capilla que/comprende los papeles e instrumentos que son propie-/dad de la Real Casa formado a vista del último / que se hizo en 1875 por/D.n Santiago Fernández Cano, licenciado/en Sagrada Teología y Sagrados Cánones, Capellán de/Honor honorario de S.M. su predicador, Sacristán de /gastos de la Real Capilla./Siendo receptor de la misma el Ilmo. S. D. Hilario/Blanco, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana / de Tarragona y Capellán de honor de número de S.M./Maestro de Capilla el Sr. Valentín Zubiaurre./Año de 1887”, AGP, Administrativa, leg. 1115, otra copia en AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 105/9.

La primera parte del inventario recoge precisamente el contenido del “Armario del coro”: en el primer cajón hay varias obras de Andreví, más una de Federici y otra de Inzenga. En el segundo cajón obras de Corselli, sinfonías de Haydn, Mozart, Eslava, música religiosa de Andreví, Doyagüe, Ledesma, Gorriti, Beethoven; tercer cajón: música religiosa de Eslava y Zubiaurre, una de Mozart, otra de Victoria y otra de Ramos; en el cajón cuarto música religiosa de Ledesma, Lidón y Nebra; cajón quinto, música religiosa de Nebra y algunas obras de Ugena, Federici, Lidón, Nielfa, Andreví, Ducassi, Guelbenzu, Monasterio, Torres y de Eslava. Continúa con la descripción de lo que integra lo guardado en el “Archivo”: “1. Estante pieza interior de la mano izquierda en dos divisiones que comprenden cincuenta y ocho legajos obras del maestro Torres”: cita 58 obras y al final recoge cuatro que estaban en el inventario antiguo que no se han localizado. Continúa en el mismo estante con dos divisiones 56 legajos de Ugena: 62 obras, más una misa que no se ha localizado; en el mismo estante con tres divisiones que contienen 68 legajos del maestro Nebra y añade las incluidas en el armario del coro n<sup>o</sup> 5; señala que de Nebra se ha perdido una obra, *Dos lecciones de difuntos*; en el mismo estante y una sola división hay 28 legajos de Lidón; cita además las incorporadas al armario del coro; en el mismo estante hay obras de Corselli. “Estante de la mano derecha obras del Mtro. Brunetti”: 18 sinfonías, miserere y lamentaciones; 3 obras de Teixidor, 3 de Herranz, 3 de Cherubini, 3 de Almeida, 44 sinfonías de Haydn, aunque el inventario

Después del inventario de 1885 conocemos la catalogación y reorganización que desde 1915 hasta 1918 llevó a cabo Marcellán y que comentaremos más adelante, en el apartado correspondiente a la ubicación y reorganización de los fondos musicales del Palacio Real.

### 1.2. *El archivo de música de la Real Cámara*

La música que se hacía en la Real Cámara y en el cuarto de otros miembros de la familia real dio lugar a un acopio importante de repertorio<sup>26</sup>. Durante el reinado de Carlos IV se formó en su Real Cámara un archivo independiente. Hoy en día no se conserva este archivo, aunque hay una importante colección de partituras en la Real Biblioteca que se puede relacionar en gran medida con su actividad. Tampoco la música que otras personas reales habían adquirido para este ámbito privado quedó en posesión de la Casa Real, ya que algunos integrantes de la familia los dejaron en herencia a otras personas. Por ejemplo, como es sabido, la reina María Bárbara legó su colección de música y los principales instrumentos al cantante Carlo Broschi, Farinelli<sup>27</sup>. Asimismo, parte de la música se integraba en la biblioteca particular de estas personas<sup>28</sup>.

En la Real Cámara de Carlos IV el responsable del archivo es el director de música de esta dependencia. Desde 1796, poco antes de fallecer, fue nombrado para este puesto Gaetano Brunetti, y por tanto él fue quien estuvo a su cargo durante los años iniciales de formación de la colección, aunque los copistas también se encargaban de ciertas tareas de su organización. Son pocas las noticias acerca de la localización de este fondo, aunque sabemos que las partituras se guardaban en unas cajas específicas, como los instrumentos de música de la cámara. Debido a los constantes traslados de la familia Real a los Reales Sitios, estos papeles se transportaban junto a los instrumentos. Siendo Carlos IV príncipe, constan pagos en 1785 por “varias cajas de música que hizo para los papeles de S. A.”<sup>29</sup>. De esta época no he localizado ningún inventario, aunque se

---

antiguo dice 45; obras de Federici y Soriano Fuertes, todas religiosas más una sinfonía; Nielfa (6 obras), Ducassi (7); Durón (5) y un grupo que llama: “Obras autores Antiguos”: legajo de obras de ejercicios de oposición de Lidón, villancicos de Cabaza, 2 oberturas y 2 sinfonías de Bach, sinfonías de Stamitz, Tarchi, más sinfonías y oberturas de varios autores y continúa con autores de música religiosa, como Patiño, y las 13 sonatas de oposición de Astorga, una de De los Ríos, otra de Garisuain, otra Vaccari, otra de Soler y la obertura de Porretti. “Obras de autores modernos”: incluye Weber, Casada, Lobo... y música instrumental, como la sinfonía y otras obras de Balado. “Estante de la primera pieza”: Mtro Piccini 10 oberturas; Schubert, 2 misas; Mtro Vanmaldere, oberturas y sinfonías; Doyagüe, 3 sinfonías y misas de Mozart, obras religiosas de Andreví, sinfonías de Pleyel, música religiosa de Eslava, obras para piano, obras de Ledesma, de Eichener, sinfonías; hay un apéndice final con algunas obras sueltas.

Además hay 13 libros de facistol que están en el archivo de libros de coro, “cuyo catálogo general ha hecho últimamente el Sr. Pbro y capellán de coro y altar Dn Narciso Hergueta”. Después están descritos los instrumentos musicales.

<sup>26</sup> Sobre el mercado de música madrileño en esta época ver M. A. Marín: “Music-Selling in Boccherini’s Madrid”, *Early Music*, XXXIII, 2, 2005, pp. 165-177.

<sup>27</sup> R. Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza, 1985.

<sup>28</sup> Existen inventarios de algunas de las bibliotecas particulares de miembros de la familia: BN, Mss. 1884 “Inventario de la biblioteca del infante D. Francisco de Paula Antonio”, cit. por A. Carrato Mena en el prólogo al *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989. La biblioteca del infante don Luis de Borbón, forma parte del fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca Pública de Toledo.

<sup>29</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 35.

conocen detalladas noticias del repertorio musical de la cámara a través de la producción del propio Gaetano Brunetti<sup>30</sup> y de las cuentas de los copistas<sup>31</sup>.

A diferencia de la Real Capilla, que apenas varió su estructura y funcionamiento a lo largo de los años, la cámara se fue transformando según los intereses de los monarcas. Carlos IV dirigió la actividad musical principalmente a la música instrumental, si bien en los últimos años de su reinado, debido a la influencia de los príncipes e infantes, se reanudó la música vocal. Durante el reinado de Fernando VII la música de cámara se dividió en dos secciones, una destinada a la música instrumental y otra a la vocal. Esto dio lugar, por tanto, a la existencia de dos directores de música, cada uno especializado en un repertorio. En realidad la música vocal pasa a ser el género principal, aunque se mantiene una cierta actividad de música camerística instrumental. La titularidad en la dirección de ambas secciones de la música de la Real Cámara recayó en músicos que habían sido nombrados por Carlos IV. En el caso de la música instrumental, se suceden unos a otros por antigüedad. A Cayetano Brunetti en 1798 le siguió Manuel de Espinosa, a quien le releva Francisco Brunetti, nombrado para el puesto en 1814, tras el regreso del rey Fernando VII, y a este le sustituye José Trota<sup>32</sup>. La música vocal mantiene, igualmente, los músicos integrados en la cámara por Carlos IV a finales de su reinado. Carlos Marinelli fue designado en 1821 responsable de la música vocal de la Real Cámara<sup>33</sup>. En 1824, después de su muerte, Marinelli fue sustituido por Francisco Federici<sup>34</sup>.

La mayor parte de las descripciones localizadas sobre el archivo de la Real Cámara corresponden al reinado de Fernando VII (1814-1834). Estas fuentes son de gran valor, puesto que la enumeración del contenido comprende el archivo de música creado por Carlos IV.

Francisco Brunetti es el autor del primer inventario de música conocido. Como director, tenía a su cargo la sección de música instrumental, de la que realizó el siguiente inventario: “Índice de música instrumental e instrumentos de la Real Cámara de S. M. bajo la custodia de Dn. Francisco Brunetti, director de la misma Real Cámara 1821”<sup>35</sup>. El índice está ordenado por géneros: sinfonías, tríos, cuartetos, quintetos, etc. y por su reducido número de títulos, no parece ser la colección completa de la música del archivo de la cámara, sino solamente la instrumental que estaba entonces en uso. Desde luego no incluye el extenso número de obras que integraron el archivo de la Real Cámara en tiempos del reinado de Carlos IV. Parte se llevó el monarca al exilio y otra

<sup>30</sup> G. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798), Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, Aedom, 2005.

<sup>31</sup> Un estudio del repertorio de música de la cámara de Carlos IV a partir de estas fuentes ha sido realizado por G. Labrador: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical en la corte de Carlos III y Carlos IV”, *Ad Parnassum*, vol. 3, nº 5, octubre 2005, pp. 127-177.

<sup>32</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 324/32 (Manuel Espinosa), C<sup>a</sup> 144/19 (Francisco Brunetti), y C<sup>a</sup> 1046/9 (José Trota). Sobre la trayectoria de estos músicos en la corte, ver el apéndice biográfico. Sobre la configuración de la Real Cámara de Carlos IV y su proyección posterior, véase capítulo II.

<sup>33</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 621/14 (Carlos Marinelli).

<sup>34</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 16885/1 (Francisco Federici).

<sup>35</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 9/1. En Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15 consta una carta del propio Brunetti informando de que tal y como le solicitan, “formará el inventario clasificado de los bienes pertenecientes a dicha Real Cámara que se hallan en mi poder, remitiendo a V. E. una copia exacta de él para su debido conocimiento”. Es probable que este inventario se pidiese a raíz de la incorporación de Marinelli a la Real Cámara para hacerse cargo de la música vocal y tener así constancia de la música de que había en esta dependencia.

parte suponemos que se encontraba en lo que otros inventarios denominan “archivo antiguo” y que se describen a continuación.

Carlos Marinelli, como director de la música vocal de la Real Cámara, redactó también inventarios del archivo que custodiaba. Conocemos dos textos similares: “Índice general/de la música vocal/que se halla en el archivo/de la R. C. de S.M./bajo la custodia de / Don Carlos Marinelli/director de la misma R. C.”<sup>36</sup>. Este índice no parece muy posterior a la creación del archivo nuevo de Fernando VII en 1814, ya que el repertorio que contiene es bastante restringido. De hecho, Marinelli murió en 1823, así que la datación del inventario sería necesariamente entre 1814 y 1823. Es posible que fuera escrito en 1821, fecha en la que F. Brunetti redactó el de la música instrumental, como parte de una iniciativa de organizar los fondos del archivo de la Real Cámara. Estos inventarios reflejan, al igual que los de la Real Capilla, una organización práctica, ya que es una colección de música que está en uso. En el caso de la música vocal la descripción está ordenada por el tipo de voz y después por formato, dúos, tríos, etc, ya que la mayor parte del repertorio son números vocales sueltos de obras escénicas. A pesar de ser el archivo de música vocal, al final consta un breve apartado con un grupo variado de música instrumental.

Existe además un catálogo posterior del archivo completo de la música vocal e instrumental, redactado seguramente después del fallecimiento de Marinelli<sup>37</sup>, que reúne una amplísima colección de música dividida en tres partes<sup>38</sup>: la primera es el “Catálogo / de obras de música / vocal e instrumental / que existen en el archivo nuevo / creado en el año 1814 / para servidumbre del Rey N. S. / Dn. Fernando 7º. Q. D. G.”. Está ordenado de manera similar al índice de Marinelli: figura en primer lugar la música vocal: las arias de ópera por tesituras: soprano, contralto, tenor, bajo, después dúos, tercetos, cuartetos, quintetos, sextetos, septetos, octetos; siguen legajos de arias agrupadas, *spartiti*, piezas sueltas de música vocal, Villancicos al sagrado nacimiento y finalmente la música instrumental: sinfonías y piezas sueltas de música instrumental. La segunda parte es el “Catálogo / de las obras de música/ vocal e instrumental/que existen en el archivo antiguo/de S.M.Q.D.G.”. Su contenido es el siguiente: Arias [autores antiguos], dúos, intermedios y sainetes, tonadillas de Esteve, tonadillas de Laserna, tonadillas de Rosales, tonadillas de Castel, y un grupo final de tonadillas de varios autores, tonadillas de Misón, de Esteve, otro grupo de arias y óperas, música instrumental (producción de Brunetti, sonatas, cuartetos, tríos, quintetos y sextetos), otro apartado amplio de “Óperas encuadernadas en pasta” (con 91 ítems); y las “óperas encuadernadas en rústica” (113 ítems). Finalmente el tercer y último apartado es el “Catálogo/de las obras de música/instrumental y vocal/remitidas desde Roma/después del fallecimiento/de los señores reyes padres/de feliz recordación”. Los grupos son: sinfonías, quintetos, cuartetos, tríos, música vocal, música vocal reducida para instrumentos (apenas 5 ítems); música para forte piano y arpa.

---

<sup>36</sup> AGP, Administrativa, leg. 767/10 y otro ejemplar en la Real Biblioteca, II/1970, con el mismo título.

<sup>37</sup> Después de morir Marinelli (la noche del 31 al 1 de enero de 1823-24, en casa del conde de Benavente), se le encomendó a Mariano Lidón que fuera a su casa a recoger la música de la cámara que tenía en su poder (AGP, Personal, Cª 621/14). No he hallado noticias más concretas sobre lo que Lidón pudo recoger en casa de Marinelli, aunque suponemos que cumplió el encargo y devolvió las obras al archivo.

<sup>38</sup> Real Biblioteca, II/1971.

A la muerte de Fernando VII, se tasó el archivo de música de la Real Cámara: “Inventario general de las obras de música/vocal e instrumental que al fallecimiento del Rey/N. S. Fernando 7º (Q.E.C.G.) se han encontra/do en su Real Archivo, cuyo valor se ha tasado de Real / orden por Dn Indalecio Soriano Fuertes, maestro/compositor, y director de la Real Cámara de S.M. y los/profesores de la misma Real Cámara y Capilla Luis Veldrof y Dn. José Isidoro de la Vega”<sup>39</sup>. El contenido (a falta de una comparación detallada) es muy similar al anterior. Esta fuente es especialmente interesante puesto que la tasación de toda esta música proporciona información acerca de la valoración del repertorio. La parte del archivo que incluye la música remitida desde Roma después la muerte de Carlos IV presenta la tasación que se hizo en el momento en que murió el monarca<sup>40</sup>.

Este último inventario y tasación de música se hizo en mayo de 1834, con lo que se conoce así de manera completa el contenido del archivo de música formado en tiempos de Fernando VII. Los tres apartados del inventario son similares a los del catálogo anterior, al igual que su contenido, puesto que tanto el archivo antiguo como la música remitida a la muerte de Carlos IV no variaron desde 1814, cuando se reorganizó este repertorio al retomar la actividad musical la Real Cámara.

Junto a estos inventarios, en los índices correspondientes al contenido de la Biblioteca Real realizados en distintos años hay un apartado relativo a la música, necesarios para esbozar un panorama completo sobre las fuentes relacionadas con el repertorio musical de la Corte<sup>41</sup>. Estos registros son detallados por el conde de las Navas, autor de un catálogo de la Real Biblioteca, que incluye una completa introducción sobre la historia de esta biblioteca<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> AGP, Administrativa, leg. 767/11; otro ejemplar en AGP, Registros, tomo 10167.

<sup>40</sup> La tasación sigue el orden que tenía el archivo a partir del inventario anterior: 1ª parte: “Catálogo/de las obras de música vocal/e instrumental, que existen en el Archivo nuevo, creado en el año 1814/por el rey N. S. Dn Fernando 7º/Q. E. P.D.”

2ª parte: “Catálogo/ de las obras de música/vocal e instrumental/que existen en el Real Archivo antiguo/de la Real Cámara de S.M.”.

3ª parte: “Catálogo/de la música vocal e instrumental/perteneciente a los Señores Reyes Padres/De feliz recordación/remetida desde Roma”. Aparece la siguiente “Nota: en el archivo de la Real Cámara de S.M. se halla una copia del inventario y tasación de la música perteneciente a los Sres. Reyes Padres (Q. E. P.D.) que de real orden se hizo después de su fallecimiento, cuya copia literal es en la forma siguiente”.

<sup>41</sup> Los inventarios de las bibliotecas de Carlos III, Carlos príncipe, Carlos IV rey y de la reina María Luisa, principales protagonistas de la música cortesana en sus respectivos reinados se encuentran en la Real Biblioteca: “Catálogo de la librería que tiene para su Real uso el Rey Ntro. Señor/hecho por Dn Francisco Manuel de Mena, ayuda de la furriera de S.M. año de 1760”, sig. II/2948; “Suplemento al catálogo de la librería que para su real uso tiene el rey nuestro señor D. Carlos III. Hecho por D. Gabino de Mena administrador de la Imprenta Real. Año de 1782” sig. II/2072; “Índice de la librería del Serenísimo Señor Dn Carlos Antonio Príncipe de Asturias Año de 1782” sig. II/2620, otro similar del año 1783, sig. II/2615; “Índice de la librería del Rey N. S. Carlos IV”, sig. II/2606 a II/2610, borrador del catálogo; “Índice de la librería del Rey N. S. Carlos IV”, es el catálogo propiamente dicho, de 1799-1801 sig. II/2611 a II/2614; “Índice de la librería de la Serenísima Princesa de Asturias nuestra Señora, Año de MDCCLXXXV”, 1785, sig. II/2616; “Índice de la librería de María Luisa de Parma, princesa de Asturias”, sig. II/1576.

<sup>42</sup> J. G. López Valdemoro y de Quesada, conde de las Navas: *Catálogo de la Real Biblioteca*, introducción al tomo 1, Madrid, Ducazcal, 1910. Sobre la creación de la Biblioteca del palacio nuevo véase M. L. López-Vidriero Abello: “La biblioteca de Palacio Real de Madrid”, *Archives et bibliothèques et de musées*, vol. 63, 1-4, Bruselas, 1992; id.: “La librería de cámara en el Palacio Nuevo”, *El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, coord. Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, El Escorial, 1996, pp. 167-183; idem: “Apuntes sobre la librería de cámara”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 665, 2001, pp. 287-95.



### 1.3. Los fondos musicales del Palacio Real y su reorganización

La colección particular de los monarcas, a diferencia de lo ocurrido con el archivo de la Real Capilla que estuvo en uso hasta los primeros años del siglo XX, es la que peor se ha conservado. A continuación, expongo algunas noticias acerca de lo ocurrido con sus fondos.

Amadeo de Saboya, “el rey efímero”, donó una parte sustancial de la música (entre ellas las tonadillas de la colección de los reyes Carlos IV y María Luisa, recogida en los inventarios descritos) al Real Conservatorio de Música de Madrid<sup>43</sup>. En esta misma biblioteca hay otras fuentes relacionadas con el entorno real. Destacan, por ejemplo, unas sonatas de Tartini en las que aparecen los nombres de dos de los violinistas de la Corte en tiempos de Carlos III: Domingo Rodil y Bonifacio Zlotek<sup>44</sup>. Otras fuentes de música instrumental, entre las que se cuentan obras de Duport o F. Brunetti, también parecen provenir del fondo musical de palacio<sup>45</sup>.

Un conjunto de obras, aún sin determinar pero muy significativo, se encuentra en la Library of Congress de Washington. C. Fischer dio a conocer fuentes de Haydn de esta biblioteca procedentes de la Corte española<sup>46</sup>, en la que hay además obras de Brunetti relacionadas con la Corte<sup>47</sup>. Se desconoce cuándo salió esta música de palacio; M. A. Marín sugiere que pudo llevárselas Alexandre Boucher, violinista de la Real Cámara de Carlos IV, pero es posible que fuera otro de los muchos personajes relacionados con la Corte, ya que los primeros años del siglo XIX, como sabemos, fueron muy conflictivos<sup>48</sup>.

Otra parte importante de la música del archivo de la Real Cámara de Carlos IV pasó a la Biblioteca Nacional, como señala María Antonia Carrato Mena en el prólogo al *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII*<sup>49</sup>. J. Subirá señala en sus trabajos sobre la música de cámara palatina que en la Biblioteca Nacional hay una colección de ejemplares de música impresa lujosamente encuadernados proveniente de la Casa Real formada sobre todo por música instrumental. La mayoría de ellos procede de editores londinenses, por lo que Subirá supone contactos entre personal de la Corte y algún

---

<sup>43</sup> Según Gosálvez, director de la biblioteca, durante su etapa como director, E. Arrieta solicitó al monarca la donación de música procedente de palacio. De momento no se ha realizado ningún estudio sobre esta colección y no se sabe con exactitud qué música formó parte de esa donación.

<sup>44</sup> C. J. Gosálvez Lara: “Fuentes originales de Giuseppe Tartini en la Biblioteca del RCSMM”, *Música*, 14-15, 2007-08, pp. 243-56.

<sup>45</sup> Así lo señalaba recientemente José Gosálvez en su conferencia “El repertorio para violonchelo solista en la España del siglo XVIII”, ofrecida en el seminario internacional celebrado en la Universidad de La Rioja: “Música instrumental en España, 1750-1800. Estilo, género, mercado”, Logroño, 17-18 de septiembre de 2009.

<sup>46</sup> S. C. Fisher: *Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works*, tesis, Universidad de Pennsylvania, 1985.

<sup>47</sup> G. Labrador: *Gaetano Brunetti...*, passim.

<sup>48</sup> M. A. Marín: “‘Par sa grâce naïve et pur ainsi dire primitive’, Images of Boccherini through his Early Biographies”, *Boccherini Studies*, coord. C. Speck, 1, 2007, 573-637; el autor propone que este fondo musical originario de la corte española es el que estaba en posesión de Picquot, cuya colección no fue donada íntegramente al Conservatorio de París, a pesar de lo que afirmaba el propio Picquot.

<sup>49</sup> VVAA: *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989, p. X. Carrato Mena no considera que estos fondos estén vinculados a la actividad musical de la Capilla Real en los reinados de Carlos III y Carlos IV a pesar de que todos los indicios indican que sí procede de este entorno.

comerciante de la capital inglesa, aún por esclarecer<sup>50</sup>. Además del repertorio de cámara, entre los fondos procedentes del Palacio Real también hay un ejemplar del método de violín de L. Mozart.

Subirá tuvo acceso asimismo a otro fondo, de características similares al de la Biblioteca Nacional, que todavía se guarda en la Real Biblioteca<sup>51</sup>. Está formado por partituras impresas de música instrumental perteneciente a la colección de Carlos IV. Subirá se encargó personalmente de su catalogación, para lo que redactó las correspondientes fichas<sup>52</sup>. En la misma Biblioteca existe una colección de música manuscrita que ha sido recientemente catalogada, parte de la cual pertenece al reinado de Carlos IV<sup>53</sup>.

Además de haber salido fuera de palacio parte de la música perteneciente a la Real Biblioteca, donde se encontraba la música de cámara, se han producido varios intercambios entre los fondos musicales de la Real Capilla y de la Real Biblioteca, ambos situados en el Palacio Real. A principios del siglo XX el archivo de música de la Real Capilla era un archivo vivo, se continuaba usando en el trabajo diario de la institución. En 1904 José García Marcellán obtuvo una plaza de tenor<sup>54</sup>. Debido a las ausencias por enfermedad del maestro Valentín de Zubiaurre, tuvo que sustituirle. Desde 1908 ocupó provisionalmente la plaza de maestro hasta que en octubre de ese año se otorgó la vacante a Arturo Saco del Valle. Según cuenta el propio Marcellán, cuando se hizo cargo de las funciones musicales de la capilla advirtió que el archivo, a excepción de las cincuenta obras del repertorio habitual, estaba abandonado. Propuso entonces a las autoridades correspondientes realizar una ordenación y catalogación de los fondos para su conservación. Este trabajo se extendió igualmente a la valiosa colección de instrumentos, entre los que había varios contruidos por Stradivarius.

El 14 de abril de 1915 recibe por fin el encargo de llevar a cabo la tarea de organizar y catalogar los papeles de música. El resultado de este trabajo es la publicación del folleto *Real Capilla de S.M. Reorganización del archivo musical (de 1734 a 1918). Historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la capilla. Memoria complemento del trabajo que por orden de S.M. el Rey (q. D. g.) ha realizado el profesor tenor de la misma Real Capilla D. José García*

<sup>50</sup> J. Subirá, H. Anglés: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols., Barcelona, Casa Provincial de Caridad, 1946-51; Subirá se refiere a esta colección de música también en “El repertorio musical palatino desde Felipe V hasta Isabel II en la Biblioteca Nacional”, *Arbor. Revista General del CSIC*, 16, tomo VI, julio-agosto, 1946, pp. 109-129; también en *El teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 85-107; el mismo contenido más resumido en J. Subirá: “La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX”, *Estudios musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 25-41.

<sup>51</sup> J. Subirá: *El teatro del Real Palacio...*

<sup>52</sup> El catálogo de esta música impresa de la Real Biblioteca no se ha publicado. Se puede consultar en el catálogo de la Real Biblioteca a través de su página web, y se puede comprobar que los autores y obras que cita Subirá se encuentran allí, agrupadas en muchos casos en carpetas que incluyen varias obras.

<sup>53</sup> *Catálogo de la Real Biblioteca tomo XV. Catálogo de música manuscrita*, vol. 1, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006.

<sup>54</sup> Los datos referentes al servicio en la Real Capilla de García Marcellán proceden de AGP, Personal, C<sup>a</sup> 1169/2. Véase además L. Siemens Hernández: “José García Marcellán: historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la Real Capilla de S.M. (Madrid, 1919)”, *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 149-152; también se puede consultar una síntesis biográfica en B. Lolo: “García Marcellán, José”, *DMEH*.

*Marcellán. Madrid, noviembre de 1918*, publicado por la Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919<sup>55</sup>.

En lo referente al archivo<sup>56</sup>, el texto de Marcellán resume la labor de reorganización que llevó a cabo durante los tres años que duró tal empresa, desde que recibiera el encargo oficial. La explicación se centra en la relación de los maestros de música que hubo en la Real Capilla desde 1734 y el periodo que estuvieron ocupando este cargo, a lo largo del cual compusieron las obras que suponen la base fundamental de la colección: José de Torres, Francisco Corselli, José de Nebra, Antonio Ugena, José Lidón, Francisco Federici, Francisco Andreví, Rodríguez de Ledesma, Hilarión Eslava, Valentín de Zubiaurre y Arturo Saco del Valle. Aporta a continuación los nombres del resto de compositores que tenían obras en la Real Capilla y termina con el diseño de las fichas del catálogo que describen cada obra; cifra el total de títulos en 1.310 obras. El propio Marcellán considera que con esta labor “Está completamente terminada la reorganización del Archivo de música, y organizada su conservación”. Sin embargo, esta tarea no finalizó aquí.

De esta primera ordenación de Marcellán quedan huellas en las actuales fuentes musicales del archivo, como su ubicación dentro de carpetas con una portada que incluye la indicación del autor y el título escrita por Marcellán<sup>57</sup>. Consta además el número de catálogo estampado en tinta azul junto al del sello: “Archivo Musical de la Real Capilla del Palacio \*Madrid\*”, que aparece también en los distintos ejemplares de las obras.

A la llegada de la Segunda República, en 1931 se suprime la actividad musical de la Real Capilla y el Palacio Real pasa a llamarse Palacio Nacional. No obstante, Marcellán consiguió continuar como responsable del archivo de música y de los instrumentos de la Real Capilla y en junio de 1933 accede a una plaza de funcionario con la misión de custodiar estos bienes que entonces ya no estaban en uso<sup>58</sup>. Una vez ganada la guerra por el bando nacional y con el dictador Franco en el poder Marcellán logró continuar como responsable del archivo, tras superar el consiguiente proceso de depuración. La plaza de archivero fue sacada a concurso, al que se presentó Marcellán. Para ello elaboró una serie de propuestas que desarrollaría de obtener la plaza. Una vez que ya estaba catalogado el archivo proponía como tareas a desarrollar:

- “comprobar que están todas las obras como las dejó”;
- “propondría al consejo la incorporación al archivo de toda la música que haya en los diversos departamentos de palacio para organizarla. A este fin habría necesidad de construir otro grupo de armarios que se podía colocar en el centro del actual archivo”;

---

<sup>55</sup> El original mecanografiado se encuentra en AGP, Administrativa, leg. 1115.

<sup>56</sup> Hasta ahora la atención sobre la actividad de Marcellán como conservador siempre ha sido puesta en la custodia de los instrumentos de música. L. Siemens: “José García Marcellán...”, reproduce además el informe contenido en el folleto respecto a los instrumentos.

<sup>57</sup> La escritura del título de las obras y el autor no respeta las fuentes originales. Aparecen algunos añadidos propios, lo que ha podido dar lugar a una confusión posterior puesto que se incluyen datos que no constan en las fuentes. Se puede apreciar este tipo de añadidos en las fichas de descripción de las sonatas de oposición que figuran más adelante, puesto que la información que aparece en esta ordenación de Marcellán aporta datos que no están o modifica algunos términos, como bajo por violón, etc.

<sup>58</sup> El proceso de petición de Marcellán para continuar en el cargo y la obtención de esta plaza de funcionario, está en su expediente personal de palacio, AGP, Personal, C<sup>a</sup> 1169/2, antes citado.

- “catalogar también, incorporando al archivo, todos los libros grandes llamados de facistol que están en el trascoro y en el coro pequeño que hay encima del altar mayor, cuyas hojas son de pergamino, ostentando algunas preciosas viñetas miniaturas de gran mérito y finalmente, confeccionaría el catálogo general del archivo, bien para publicarlo, y de esta forma dejar bien montado este nuevo servicio de consulta que permitiría adquirir con gran facilidad cuantos datos pidiesen”.

Marcellán reubicó entonces una parte del material procedente de otras dependencias del palacio, principalmente de la Real Biblioteca. De ahí que su primer ordenamiento del archivo arrojara un total de 1.310 obras, y el posterior, 2.360, en 1938<sup>59</sup>. Él mismo cuenta en la publicación del catálogo en 1938, cómo había reordenado los fondos y cómo había incorporado al archivo la música que encontró en la Biblioteca<sup>60</sup>:

“Fue necesario revisar los instrumentos y todas las obras del archivo para comprobar su perfecto estado y procurar la incorporación al mismo de toda la música conservada en los diversos departamentos de palacio. Por antecedentes adquiridos durante mis investigaciones en el Archivo General de la Real Casa y Patrimonio, tenía la evidencia de que se encontraría en palacio una buena parte del archivo de música de cámara que perteneció a la de Carlos III, y, efectivamente, después de numerosas pesquisas se localizó en la biblioteca. Parte de esta música fue entregada al director de la misma, y aunque resultó dificultosa su clasificación, debido al estado en que se encontraba y que en su mayoría eran papeles sueltos, en los que solamente el BAJO tenía el título y autor de la obra; a que no figuraba más que la denominación del instrumento: violín, viola, etc., y a que, como es lógico, para acoplarlos era preciso cotejar todo el material, comprobar su tonalidad y demás accidentes musicales, se consiguió completar NOVECIENTAS SESENTA Y CINCO obras, que forman una valiosa colección, integrada por gran número de SONATAS, DUOS, TRIOS, QUINTETOS, SEXTETOS, SINFONÍAS, etc; y del género vocal, ARIAS, DUOS, TRIOS, CUARTETOS serios y bufos, etc., con la particularidad de que en ellas han colaborado 122 autores y muchas de sus obras son autógrafas.

Una vez clasificadas fueron incorporadas al Archivo antiguo, constituyendo un total de DOS MIL TRESCIENTAS SESENTA.

El servicio del archivo quedó clarísimo y de fácil manejo. Faltaba únicamente realizar la tercera parte del programa: procurar la divulgación de nuestra música. A este fin se confeccionó este catálogo general, en el que se recopila la Organización del Archivo. En la primera parte correspondiente a los AUTORES, están todas juntas las obras del mismo autor, por orden alfabético, con su número correspondiente, denominación y elementos artísticos para la que ha sido compuesta. En la segunda constan breves BIOGRAFÍAS de autores que figuran en este catálogo, y en la tercera, correspondiente a las OBRAS, están reunidas, por orden alfabético, las de una misma denominación, con el número correspondiente y el apellido el autor”.

Identifica erróneamente esta música instrumental como “El archivo de música de cámara de Carlos III”, a pesar de que sabemos que Carlos III no tuvo actividad alguna musical en su cámara, sino que corresponde a la actividad de su hijo Carlos IV<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> L. Robledo ya puso de manifiesto que el archivo de música de la Real Capilla aglutina tras la intervención de Marcellán música de la Real Cámara (“Capilla Real”, *DMEH*). El director del archivo, J. J. Alonso, también señalaba que los fondos de música que actualmente se encuentran en el Archivo General de Palacio no es solamente la música religiosa compuesta para las funciones de la Real Capilla, sino que hay una parte significativa del repertorio que está vinculado a la actividad de la cámara, J. J. Alonso Martín: “Fondos musicales en el Archivo General de Palacio”, *El archivo de los sonidos: la gestión de los fondos musicales*, coord. P. J. Gómez González, Salamanca, Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008, pp. 339-352.

<sup>60</sup> J. García Marcellán: *Catálogo del archivo de música del Palacio Real*, Madrid, Editora Nacional, 1938.

<sup>61</sup> Subirá se hace eco de las palabras de Marcellán respecto a la localización de este fondo de música de cámara atribuyéndola a la actividad musical de la cámara de Carlos III, y añadiendo que él mismo la había podido consultar recientemente, ya ordenada y guardada en unos armarios hechos para su conservación. J. Subirá: *El teatro del Real Palacio...*, 1950, p. 87. Tanto Marcellán como Subirá no

Las nuevas obras incorporadas al archivo procedentes de la biblioteca presentan un sello diferente al que Marcellán había usado en 1915-18, que indica “Archivo de música del Palacio Nacional”<sup>62</sup>. De momento, a falta de encontrar un listado con las obras que Marcellán incorporó al archivo, este sello permite distinguir la música perteneciente a la cámara que pasó al archivo antes de 1938.

Tanto Marcellán como Subirá no distinguen con claridad las distintas dependencias que había en la Casa Real relacionadas con la música y asimilan a la Real Capilla toda la música de palacio, en un error historiográfico que ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, es justo señalar que la labor de Marcellán fue fundamental para la conservación de una colección de música e instrumentos de una relevancia central en la historia de la música española. A pesar de los cambios que introdujo en la organización, gracias a sus desvelos durante años de dificultades, principalmente durante la guerra civil (1936-39), se conserva este legado<sup>63</sup>.

Precisamente el resultado de estas reestructuraciones es que los libros de coro, inequívocamente vinculados a la actividad de la Real Capilla, no se encuentran junto a la música religiosa del Archivo General de Palacio, sino que en la actualidad pertenecen a la Real Biblioteca<sup>64</sup>.

Considero que esta reflexión sobre las fuentes conservadas en el Palacio Real es un excelente punto de partida para poder realizar un estudio amplio sobre el repertorio musical tanto de la Real Capilla como de la Real Cámara y poder reconstruir así ambos archivos musicales. Es fundamental conocer desde el punto de vista de la estructura organizativa de la Casa Real a qué departamentos estaba vinculada la actividad musical, y a partir de ahí distinguir los distintos espacios y entornos donde se producía la música. La música en tiempos de Carlos IV está ligada principalmente a estas dos dependencias, y debe quedar claro que cada una de ellas posee un archivo de música propio que hasta principios del siglo XX se mantuvieron separados.

Una reconstrucción de estas colecciones de música haría posible determinar, por ejemplo, si fuentes que hoy en día se encuentran dispersas en otros archivos y bibliotecas pertenecieron en algún momento a ellas. Lógicamente la indicación de una obra en los inventarios no relaciona esa fuente con el entorno cortesano, pero es un

---

distinguen que hay dos colecciones diferenciadas de música perteneciente a sendas dependencias como hemos señalado reiteradamente aquí. De hecho, tampoco en las catalogaciones modernas de la música de la Real Capilla y la Real Biblioteca se aborda la cuestión del origen de los fondos, J. Peris (dir): *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, y *Catálogo de la Real Biblioteca tomo XV. Catálogo de música manuscrita...*

<sup>62</sup> Lamentablemente, en el último catálogo publicado (Peris, 1993) no consta la existencia de los diferentes sellos o marcas en las fuentes, por lo que habría que rastrear el fondo al completo para identificar estas fuentes.

<sup>63</sup> En AGP, Sección Administrativa, Papeles de la república, hay abundante documentación acerca de los trabajos sobre el archivo y las iniciativas que emprendió Marcellán para preservar el fondo que estaba bajo su custodia. Aunque del archivo de partituras apenas se ha escrito nada, sí se ha valorado muy positivamente el cuidado que tuvo de la colección de instrumentos, como he señalado antes.

<sup>64</sup> El propio Marcellán, hizo una catalogación-inventario de estos fondos, cuyo informe se conserva en la misma Real Biblioteca, antes citado. Han sido catalogados recientemente, si bien este trabajo aún no ha sido publicado.

indicio a tener en cuenta<sup>65</sup>. Sin duda, para llegar a conclusiones más certeras respecto a las fuentes vinculadas al entorno de la Casa Real española es imprescindible que este estudio sea apoyado en el análisis de otros aspectos. Un examen de las cuentas de los copistas ha sido realizado por G. Labrador<sup>66</sup>. Igualmente, el estudio del soporte desde distintas perspectivas es realmente útil: el tipo de papel empleado<sup>67</sup>, los aspectos codicológicos<sup>68</sup>, la escritura musical y los copistas, aspectos estos últimos, que trataremos a continuación<sup>69</sup>.

## 2. Las obras instrumentales de oposición (1760-1807)

La colección de obras de oposición para instrumentistas de la Real Capilla conservada en el Archivo General de Palacio es un corpus musical excepcional y, por ello, de gran valor. Ninguna institución religiosa conserva fuentes musicales similares. Aunque se conocen ejercicios de oposición a plazas de maestro de capilla y organista, no ocurre así con los instrumentistas. Este repertorio es producto del sistema de oposición de la Real Capilla para la selección de intérpretes, que se caracteriza por su extraordinaria complejidad y regularidad, ya que, a pesar de los cambios habidos en la música de Corte desde 1759 hasta 1808, el diseño de estas pruebas no varió a lo largo de estos años. La modificación principal respecto a la forma de dotación una vez que Carlos IV asciende al trono en 1788 es la supresión del concurso-oposición por nombramientos directos cuando el rey tenía un candidato.

El estudio de estas obras y la atención que han merecido hasta ahora han sido muy escasos en su conjunto. A pesar de ser conocidas<sup>70</sup>, apenas han sido editadas y grabadas<sup>71</sup>. El interés que han despertado se debe principalmente a la reducida

<sup>65</sup> Es necesario señalar que los inventarios no recogen apenas más información que el autor y el título y en algunos casos el tipo de encuadernación.

<sup>66</sup> G. Labrador: "Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical en la corte de Carlos III y Carlos IV", *Ad Parnassum*, vol. 3, nº 5, octubre 2005, pp. 127-177. Es de lamentar, no obstante, que este trabajo sobre las cuentas de los copistas no identifique las obras mencionadas al menos con los fondos musicales actualmente conservados en el Palacio Real.

<sup>67</sup> G. Labrador: "El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XXVII 2, 2004, pp. 699-741

<sup>68</sup> S. Erro y J. M. Domínguez: "Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica", *Reales Sitios*, XLV, 177, 2008, pp. 48-64.

<sup>69</sup> C. Fisher: "A group of Haydn copies for the Court of Spain: fresh sources, rediscovered works, and new riddles", *Haydn-Studien*, 4, 2, 1978, 65-84; D. Wyn Jones: "Austrian symphonies in the royal Palace, Madrid", *La música en España en el siglo XVIII*, eds. J. J. Carreras, M. Boyd, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 125-143. Sobre los copistas en la corte para la época inmediatamente anterior ver A. Torrente: "Los copistas de la Real Capilla durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli, 1743*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 49-51, y J. M. Domínguez: "Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti", en prensa.

<sup>70</sup> Marcellán ya incluyó la referencia a estas obras instrumentales en su trabajo *Reorganización del archivo de música de la real capilla de Santa María (de 1734 a 1918) Historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la capilla*, Madrid, Imp. de Bernardo Rodríguez, 1919. Estas obras se recogen de manera detallada posteriormente en su *Catálogo del archivo de música del Palacio Real*, Madrid, Editora Nacional, 1938.

<sup>71</sup> En la ficha de descripción de las fuentes incluyo las referencias a grabaciones y ediciones anteriores, que son excepcionales. Entre las escasas iniciativas de rescatar esta música, se encuentra la llevada a cabo por la Fundación Caja Madrid dentro de su X Ciclo Los Siglos de Oro, en 15 de marzo de 2005, en cuyo concierto se interpretaron 4 de las sonatas de Corselli escritas para oposiciones. El texto que acompaña el programa de este concierto, escrito por J. Berrocal: "Francisco Corselli y sus sonatas para las oposiciones de la Real Capilla", es el primero que se refiere a este repertorio de oposición y plantea cuestiones

producción de música instrumental conservada de autores españoles, por lo que estas obras constituyen ejemplos muy valiosos, a veces únicos, de determinados autores. Este repertorio tampoco ha sido valorado como un corpus con características propias, cuya creación se produce en un contexto determinado, lo que explica algunas de sus particularidades.

### *2.1. El contexto de creación*

Como se ha detallado en el capítulo I, el examen de oposición para la selección de instrumentistas constaba de tres partes: la ejecución de una sonata elegida por el concursante, la interpretación a primera vista de la obra propuesta por el tribunal y compuesta para la ocasión por uno de los examinadores y los “ejercicios de capilla”, sobre los que se realizaban algunas preguntas sobre transporte. Los exámenes de organistas y bajones incluían ejercicios adicionales a éstos, puesto que participan en la interpretación del canto llano, el fabordón y la polifonía.

### *2.2. La sonata de libre elección para la oposición de 1768 de Salvador Rexach*

Antes de adentrarnos en el estudio de las obras propuestas por el tribunal, cabe preguntarse cómo eran las sonatas que los ejecutantes presentaban como primera prueba, la parte en la que más se lucían los concursantes. Es frecuente que, al menos en el caso de los violinistas, las obras fueran escritas por los propios instrumentistas. Este es el caso de José Herrando, Juan Busquets, Salvador Rexach y Ramón Palaudarias, que en la oposición de 1760, según el informe de Corselli, tocaron obras propias<sup>72</sup>.

Este primer ejercicio era la manera de demostrar que los aspirantes dominaban la técnica del instrumento. El mismo Corselli precisa en que estaba concebido para que el músico “tocara con satisfacción y desembarazo”<sup>73</sup>. Es decir, el objetivo es exhibir de lo que eran capaces de tocar con el estudio. Los informes de los jueces tras la ejecución de este primer ejercicio son en general más elogiosos que los referidos a los dos posteriores: la lectura de la pieza a primera vista y los ejercicios de capilla. Varios de estos informes redactados en la oposición a violín de 1760 han sido publicados por L. Siemens; incluyo a continuación el de Felipe Sabatini, que da una idea de las apreciaciones que hacen los examinadores sobre cada candidato:

Exmo. Sr. de orden de V. Ex<sup>a</sup> he oído los opositores siguientes que son Dn. Juan Baptista Isnar, Dn. José Herrando, Dn. Juan Busquets, Dn. Antonio López, Dn. Salvador Rexach, Dn. Ramón Palaudarias, Dn. Domingo Rodil y Dn. Cayetano Brunetti, digo que todos cumplieron y encuentro muy pero, llegaron a individualizar según la orden que me comunicaron de V. Ex<sup>a</sup> dijo según mi corta suficiencia que Juan Baptista Isnar tiene una bella cuerda, un bel'arco y muy firme, especialmente en lo que tocó de capilla pero en la sonata de repente tuvo la fatalidad de no decirla puntual y desafinar algo en ella. Antonio López tocó con mucho acierto con un bel arco y buen tono, sólo en la dicha sonata de repente uno de sus tropiezos y lo de capilla cumplió muy bien. Salvador Reixach tocó muy pulidamente y en la sonata de repente se tropezó en el último allegro y en lo de capilla lo desempeñó muy bien. Ramón Palaudarias tiene bello arco y bello trino y tocó mucho y bien pero con extremada viveza y la sonata la tocó medianamente, en lo de la capilla hubo algo

---

fundamentales respecto a las características de estas obras y su contexto de creación, centrado en la música de Corselli. Una versión ampliada fue presentada por su autor en el marco de la X Biennial Conference on Baroque Music celebrada en Logroño en 2002.

<sup>72</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138, cit. L. Siemens: “Los violinistas...”, p. 756.

<sup>73</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138, cit. L. Siemens: “Los violinistas...”, p. 755.

en que suplirle. Domingo Rodil, tocó con mucho acierto con un bello tono, bello arco y con mucha compostura, firmeza y afinación y en la sonata de repente medianamente y en lo de capilla hubo algún reparo. Cayetano Bruneti es un excelente violín de cámara, todo lo desempeñó bien, sólo en lo de capilla se equivocó en todo el verso del gloria. Juan Busquets en lo que tocó un pude hacerme cargo así en el arco como en el tono, porque le contemplé cortado, la sonata de repente la tocó medianamente y en cuanto a lo de capilla lo desempeñó muy bien. José Herrando tiene un bello tono en gran brillante mucha ejecución muy limpio y muy fino, sólo alteró algo el tempo en el último allegro de su sonata y en lo de capilla hubo algo en que suplirle pero tocó la sonata de repente como ninguno y en el último allegro se le quebró la prima antes de acabarla sin embargo de eso la prosiguió hasta terminarla y quiso volver a repetir para concluir y nosotros le dijimos que bueno estaba y así atendiendo a las sobredichas circunstancias digo que en justo dios, mi conciencia, el sobre dicho José Herrando según corta suficiencia es el más benemérito a la plaza... (Felipe Sabatini al Cardenal Mendoza, 22-VI-1760).

De las sonatas de libre elección sólo conocemos la que Salvador Rexach presentó a la plaza de violín en 1768, cuando consiguió entrar en la Real Capilla, compuesta por él mismo<sup>74</sup>. Rexach había opositado al menos en dos ocasiones anteriores: en 1760 y en 1767<sup>75</sup>; en ambas presentó una obra de su autoría, pero desconocemos si fue esta misma sonata o alguna otra. Como señala L. Siemens, la obra de Rexach es un claro vehículo para el lucimiento del intérprete, con abundantes figuraciones de notas breves en la parte de violín, tanto en escalas de grados conjuntos ascendentes y descendentes como en acordes, y alternando distintos tipos de articulación. Presenta además algunos cambios abruptos de tesitura y frecuentes pasajes de carácter modulatorio que obligan a un dominio de la técnica y una especial pericia en la afinación. Está formada por tres movimientos, Andante, Larghetto y Allegro. Incluyo a continuación dos pasajes que muestran lo dicho anteriormente:

*Andante cc. 7-13*



<sup>74</sup> Esta sonata se conserva en el monasterio de Aránzazu (Guipúzcoa), un centro musical bastante alejado de la corte, como ocurre con las sonatas citadas de De los Ríos en Cervera. En el fondo de Aránzazu hay otras obras instrumentales de Rexach y algunos otros compositores de esta época vinculados a la Corte, de las que no se conocen otras fuentes más cercanas al círculo musical donde fueron creados. Véase J. Bagüés: *Catálogo del archivo musical del santuario de Aranzazu*, Guipúzcoa, Caja de Ahorros, 1979. Las obras de Rexach localizadas en él (la mencionada sonata y dos tríos para dos violines y bajo) fueron editadas por Lothar Siemens (Madrid, Sedem, 1990).

<sup>75</sup> Para más detalles sobre Rexach, ver apéndice biográfico. Se pueden consultar los datos referentes a estos concursos en el Apéndice II.2. Oposiciones.



*Allegro, cc. 1-26*



### *2.3. Características generales de las obras de oposición*

En el segundo ejercicio se valoraban otro tipo de habilidades. El propio Corselli lo expresa igualmente en referencia a la primera oposición que tuvo lugar mediante este sistema, en 1760, cuando dice que se valorará: “la sonoridad del instrumento, el manejo del arco, la afinación y destreza, fiel ejecución y firmeza”<sup>76</sup>. Es decir, en esta segunda parte no se trata ya de hacer alardes virtuosísticos desde el punto de vista técnico, sino de presentar otras cualidades muy valoradas en los instrumentistas.

De hecho, la función principal de los instrumentistas elegidos es integrar una agrupación lo que requiere otras cualidades junto al dominio técnico que ya se presupone en los músicos del nivel que concursaban. La afinación, la firmeza en el sonido, el sentido del ritmo y la capacidad de improvisar de forma adecuada son esenciales para encajar adecuadamente en el conjunto. Este segundo ejercicio era realmente complicado para los instrumentistas, como quedaba de manifiesto en el informe de Sabatini. Una de las cuestiones que destaca Corselli en esta parte es la “fiel ejecución”, y es que los examinadores hacen constar en algunos informes que los músicos tienden con frecuencia a “inventar”, y esto es valorado negativamente, ya que no seguir rigurosamente la partitura causaría serios problemas en el conjunto orquestal.

El propio maestro Corselli señala lo difícil de encontrar músicos que se adecúen a tocar en grupo en lugar de pretender sobresalir tocando a solo:

La experiencia, señor Emm<sup>o</sup> enseña que la mayor parte de los que se esmeran en el solo ejercicio de una grande y singular ejecución para sobresalir y distinguirse entre otros tocando a solo y no ponen igual cuidado en formar sonoridad y afinación y en hacerse diestros, puntuales y firmes en la ejecución, no suelen salir igualmente útiles para regir y gobernar una orquesta por cuyo motivo, no encontrándose comúnmente en un mismo sujeto las aprovechadas circunstancias, podrá Vm<sup>a</sup> elegir entre los opositores susodichos el que le pareciere el más oportuno y útil<sup>77</sup>.

A pesar de no perseguir únicamente mostrar la habilidad técnica sino otras facetas de la interpretación, las obras propuestas por el tribunal no son sencillas, e incluso algunas, como las de Manuel Cavaza para oboe y flauta, presentan una alta dificultad

---

<sup>76</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

técnica<sup>78</sup>. Son obras perfectamente comparables con las sonatas a solo que tocaban los instrumentistas en otros ámbitos, y no son, como se puede apreciar en la edición, meros ejercicios sin interés musical.

La principal dificultad del ejercicio radica en que es una lectura de repente. Los músicos prueban entonces su musicalidad, la capacidad de interpretar con expresión y buen gusto una obra a primera vista. Para ello las pruebas se realizan de manera individual en una sala aparte donde cada candidato tiene cinco minutos para ver la obra, y pasa después a la sala donde está el tribunal para tocarla; así uno detrás de otro hasta finalizar todos los concursantes, de manera que no pudieran pasarse información. Incluso la composición de la música se hace ex profeso para cada oposición, pocos días antes de la fecha de examen, cuidando siempre de que no se filtrase su contenido. Era fundamental para la prueba que en el aspirante desconociera la obra. En 1804 Oliver hubo de componer una segunda sonata de oposición de viola al presentarse un nuevo aspirante (al que se decidió examinar) una vez finalizados los ejercicios.

Todas las oposiciones habidas en la Real Capilla para proveer plazas de instrumentistas desde 1759 hasta 1808 han sido documentadas en este estudio. De las piezas de oposición que se conservan, solamente el cuarteto de trompa obligada con acompañamiento de cuerda en forma de concierto de Lidón de 1800 (edición crítica nº 22), no fue escrita para estas plazas, sino para un examen “reservado”. Justamente en noviembre de ese año, Esteban Pataroti solicitó ser nombrado trompa supernumerario de la Real Capilla por sus méritos como intérprete de ese instrumento<sup>79</sup>. Es probable que el rey en aquel momento mandara al maestro de capilla José Lidón examinar al músico para valorar si le parecía adecuado para la Real Capilla.

Las otras 35 obras fueron compuestas ex profeso para las oposiciones. Solamente dos de ellas (la nº 1 y nº 17) no están fechadas en las fuentes y a partir del estudio documental las hemos podido datar. La primera, es la sonata para violín de Corselli, compuesta para la plaza convocada tras la muerte de Manalt y que obtuvo Herrando<sup>80</sup>. Tampoco en la sonata compuesta por Mateo Soler (nº 17) tiene esta indicación, si bien tuvo que se para la plaza de fagot que salió a concurso en 1784, ya que la anterior es la que obtuvo él y para la siguiente vacante compuso la pieza de oposición Ugena.

El *Concertino a cuatro* de Corselli de 1770 es una obra de oposición de especial interés. En la fuente no consta indicación alguna de que estuviera destinada a una oposición. Su origen se ha podido determinar a partir del inventario de las obras de la Real Capilla de 1778 realizado por el propio Corselli. Aparece detallada como obra de oposición, junto a todas las piezas de este tipo compuestas por el maestro, si bien no se indica para qué plaza<sup>81</sup>. Al ser un cuarteto de cuerda, podría ser para cualquiera de los instrumentos que intervienen (violín, viola o violón), pero el año en que se compuso, 1770, solamente se celebraron dos oposiciones: una a viola y otra a violón. Me inclino a pensar que era para el examen de violón porque las obras de oposición para los violines

<sup>78</sup> J. Berrocal, op. cit.

<sup>79</sup> AGP, Personal, Cª 796-14.

<sup>80</sup> Sobre esta oposición, ver L. Siemens: “Los violinistas...”. Corselli compuso además de las siete que se conservan otra sonata de oposición, ya que en el inventario de música de la Real Capilla de 1778 (BN, M 762) constan 8 sonatas de violín. La que no se ha conservado sería la compuesta para la oposición celebrada en septiembre de 1767, plaza que ganaron Cayetano Brunetti y Rafael Monreal.

<sup>81</sup> BN, M 762.

y violas son todas sonatas a solo con acompañamiento, mientras que los violones raramente tocan a solo y su función principal es la de acompañar<sup>82</sup>.

Tampoco están identificadas en las fuentes como piezas de oposición las obras nº 9, 31, 32, 34, 35, 36, sin embargo, se ha podido concretar para qué concurso fueron compuestas cada una de ellas<sup>83</sup>.

Respecto al instrumento al que están destinadas estas piezas, si bien mayoritariamente son para violín y viola, existen ejemplares para todos los instrumentos, a excepción del órgano, el violón y el contrabajo:

*Obras de oposición según el instrumento:*

Violín	15
Viola	10
Fagot	3
Trompa	3
Bajón	1
Flauta	1
Clarín	1
Oboe	1
Concertino de cuerda	1

Los autores representados ascienden a diez y algunos de ellos cuentan con un número de sonatas amplio, como es el caso de Oliver y Corselli, músicos que asumieron esta tarea durante una determinada etapa:

*Obras de oposición según el autor:*

Oliver, Juan	11
Corselli, Francisco	8
Cavaza, Manuel	4
Ríos, Felipe de los	3
Brunetti, Gaetano	2
Lidón, José	3
Ugena, Antonio	2
Soler, Mateo	1
Garisuain, Joaquín	1
Lope, Miguel	1

La explicación a esta mayoritaria presencia de obras de violín y viola es que son los instrumentos más numerosos en la orquesta de la Real Capilla: hay doce plazas de violín y cuatro de viola, que se unieron en una misma cuerda en 1787. Esta elevada cifra hace necesaria una mayor renovación de puestos. Las plazas que salían a concurso, por

---

<sup>82</sup> Porretti era muy valorado precisamente por su capacidad de “reducir toda la orquesta” con el violón, tal y como indica Farinelli (*Fiestas reales...*). Otra referencia relevante sobre la función de acompañar de los violones se debe a Corselli, que en un informe de 1762 dice sobre el colegial José de Zayas (después violón en la Real Capilla) que “es completamente diestro en la música y estudia de acompañar”, cit en. N. Morales *Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2005, p. 187.

<sup>83</sup> Ver en Apéndice II. 3. Oposiciones.

tanto, eran más que las de instrumentos como la flauta y el oboe o las trompas y los clarines, con sólo dos plazas por cuerda.

En cuanto a la forma de estos ejercicios, de los 36 conservados, 30 son sonatas a solo con acompañamiento, 4 para instrumento de viento con acompañamiento de cuerda y un cuarteto de cuerda. Solamente dos de ellas, ambas de Ugena, aparecen con la indicación genérica de “pieza”, una de ellas para fagot solo y bajo, y otra para trompa y acompañamiento de cuerda. Podríamos asimilar estas piezas a una sonata solista y a un movimiento de concierto, respectivamente, siguiendo la convención del tipo de obras escritas para los exámenes de estos instrumentos, ya que son similares a ellos.

Las obras para conjuntos parecen destinadas a los instrumentos que no realizaban papeles de solista. Además del mencionado *Concertino a cuatro* de Corselli para instrumentos de cuerda, de las otras cuatro obras de conjunto tres son para trompa obligada y una para clarín (n<sup>os</sup> 8, 19, 22 y 30), todas ellas escritas en forma de concierto. La obra de Cavaza de 1775 (n<sup>o</sup> 8) aparece en la fuente titulada como “pieza”, sin embargo, la documentación localizada sobre esta oposición indica que se trata en realidad de un “Allegro de concierto” para clarín<sup>84</sup>. De manera similar, otra de las obras de Cavaza (n<sup>o</sup> 19) aparece en las fuentes descrita bajo el término genérico de pieza para oposición, mientras que en el plan de ejercicios propuesto por el tribunal se especifica que después del primer ejercicio tocarán “el concierto dispuesto para este examen de Cavaza”<sup>85</sup>.

Respecto a la estructura de las sonatas a solo, las cuatro primeras sonatas de violín de Corselli están formadas por cuatro movimientos; el resto constan de tres movimientos, utilizando desde entonces la típica estructura en la que alternan los tres movimientos rápido-lento-rápido. El último es frecuente que adopte forma de Rondó.

En el grupo de sonatas a solo difieren de esta organización formal las obras de viola compuestas por Oliver, ya que son más breves que el resto. Esto tiene una explicación que merece tenerse en cuenta, ya que un análisis descontextualizado podría llevar a conclusiones equivocadas. Desde agosto de 1794 las plazas de viola y las de violín se integran en una misma cuerda, es decir, forman un mismo grupo en el que sus integrantes gozan del derecho de ascenso según vayan quedando plazas libres. Tras esta decisión, los ejercicios diseñados para las últimas plazas de viola, que luego pasarán a violín sin nuevo examen, suman dos series de ejercicios, primero las tres partes comunes ejecutando la viola, y después, pasados unos días, los tres ejercicios de violín. Para cada una de estas series se componen como obras de repente nuevas sonatas, para viola y violín, respectivamente. Vemos que en todas las obras, que fueron encargadas a Oliver desde entonces, la de violín es una obra en los tres tiempos habituales, similar a otras sonatas de oposición; las de viola, por el contrario, son más breves, en lo que se estima como una prueba complementaria, ya que los músicos debían demostrar principalmente su dominio del violín.

El tribunal fija también el acompañamiento con que cuenta el candidatos en la realización de los ejercicios y facilitaba los intérpretes necesarios para ello. En el caso de las obras solistas, la parte de bajo era interpretada, según las noticias conocidas, por

<sup>84</sup> Inventario de la música de la Real Capilla de 1778, en BN, M 762. Para más detalles ver el apartado de descripción de las fuentes más adelante.

<sup>85</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 224/12, ver Apéndice documental, n<sup>o</sup> 9.

el violón. Solamente algunas obras de Corselli y de Lidón aluden en las fuentes directamente al violón, el resto siempre se refieren al término genérico de bajo<sup>86</sup>. En principio, pudiera pensarse que la función de acompañar la podía realizar algún otro instrumento, un contrabajo o un clave, o incluso más de un instrumento. Entre los músicos convocados a acompañar estas pruebas no aparece ningún clavecinista. Sin embargo, sí hay violones y contrabajos, junto a otros intérpretes de viento, cuerda y voces para la realización de ejercicios de capilla. Para la ejecución de las obras vocales con acompañamiento instrumental es frecuente que los intérpretes fijados fueran menos que los que requería la obra, para valorar la capacidad de integrarse en un grupo y acompañar a las voces sin todos los apoyos. El tipo de acompañamiento propuesto es diferente en cada ocasión, como se ha expuesto en el capítulo I.

En las obras para conjunto instrumental tenemos algunos testimonios acerca del tipo de agrupación que participaba en su interpretación, de relevancia para la práctica musical. Para el concierto de Cavaza de la plaza de trompa de 1788 (nº 9) de trompa obligada y dos violines, viola y bajo se propone como acompañamiento de la trompa dos violines, una viola, un violón y un contrabajo, con lo que la parte del bajo la realizarían dos instrumentos: el violón y el contrabajo. En el caso de la obra de libre elección, también un concierto, el grupo instrumental que acompañaría al solista estaría formado por cuatro violines, una viola, un violón y un contrabajo. Es decir, proponen una formación variable, para un mismo tipo de obra y plantilla, y dos instrumentos de nuevo para la parte del bajo<sup>87</sup>.

La existencia de dos partes de bajo en el concertino a cuatro de Corselli (nº 5), lleva a considerar que la parte del bajo la harían igualmente el violón y el contrabajo, por lo que no sería estrictamente un cuarteto el que interpretaría la obra a cuatro partes, y que la parte de violín también podría ser ejecutada por más de un instrumentista, lo que explica la denominación de la obra como “concertino”.

El cuarteto en forma de concierto de Lidón (nº 22), sería un tipo de obra similar, escrito a cuatro partes pero pensado para ser ejecutado por un conjunto instrumental de cuerda que acompaña a la trompa solista.

#### *2.4. Obras de oposición no localizadas*

Junto a las 36 obras existentes, hay datos de otras composiciones de este mismo tipo que no se han conservado. En principio, como la modalidad del concurso-oposición no varió su diseño en este tiempo, es muy probable que para cada vacante de instrumento se encargara una nueva obra a un miembro del tribunal, a pesar de que existe una posibilidad de que en algunos casos se usara una obra precedente. A través de la documentación estudiada hemos podido determinar los encargos de algunas obras que no se han conservado en este archivo. Los exámenes de oposición de los que no se conservan las obras correspondientes al segundo ejercicio son quince, como muestra el siguiente cuadro:

---

<sup>86</sup> Sobre las indicaciones en las fuentes ver la ficha de descripción ver más adelante.

<sup>87</sup> AGP, Real Capilla, Cª 224/12, ver Apéndice documental, documento nº 9.

## Obras de oposición no localizadas

	Título	Fecha	Posible autoría/otros datos
1	Obra de clarín	1762	autor desconocido; plaza ganada por Miguel Schenberger
2	Obra de trompa	1764	Sinfonía de trompas compuesta por Corselli <sup>88</sup> ; plaza ganada por Angel Castronovo
3	Obra de contrabajo	1765	autor desconocido; plaza ganada por Ignacio Pérez
4	Obra de oboe	1766	autor desconocido –probablemente compuesta por Manuel Cavaza–; plaza ganada por Manuel Espinosa
5	Obra de violín	1767	compuesta por F. Corselli <sup>89</sup> ; plaza ganada por Cayetano Brunetti y Rafael Monreal
6	Obra de violón	1770	¿Concertino de Corselli?; plaza ganada por José de Zayas
7	Obra de viola	1770	autor desconocido; plaza ganada por Pedro Barrio
8	Obra de bajón	1775	autor desconocido <sup>90</sup> ; plaza ganada por Joaquín Garisuain
9	Obra de violón	1780	autor desconocido; plaza ganada por Ramón Rodríguez Monroy
10	Obra de violón	1784	autor desconocido; plaza ganada por Joaquín Samaranch
11	Obra de violón	1787	compuesta por José de Zayas <sup>91</sup> ; plaza ganada por Francisco Brunetti
12	Obra de contrabajo	1788	¿Trío para la oposición de contrabajo en la Real Capilla de S. M. por Monroy? <sup>92</sup> ; plaza ganada por Blas López
13	Obra de violín	1789	autor desconocido; plaza ganada por Rafael García
14	Obra de bajón	1799	autor desconocido; plaza ganada por Manuel Sardina
15	Obra de violín	1801	compuesta por Juan Oliver <sup>93</sup> ; plaza ganada por José Rodríguez de León

## 4.2.5. Difusión de las obras de oposición

A pesar de que parecería razonable que algunas de estas obras instrumentales fueran interpretadas en las academias musicales celebradas en el entorno del rey y su familia, no tenemos ninguna evidencia de que esto ocurriese. La falta de algunas fuentes autógrafas (como los originales de Brunetti), e incluso la ausencia de las mencionadas

<sup>88</sup> Según consta en el inventario de obras de la Real Capilla redactado por el propio Corselli, BN, M 762.

<sup>89</sup> Ibid.; en el citado inventario de 1778 constan 8 obras de violín de oposición compuestas por Corselli, de las que falta una. Como falleció en 1778, la que falta correspondería a esta oposición, que se ha perdido.

<sup>90</sup> La sonata de bajón para el examen de 1775 no se ha localizado y desconocemos su autor, pero en el inventario de música de 1778 consta en el apartado de obras de oposición el siguiente ítem: “N.14. Tres copias de la sonata a solo y bajo para bajón, hecha para oposición de dicho instrumento”, con lo que es seguro que esta obra se compuso ex profeso para el examen y se guardó en el archivo.

<sup>91</sup> Así consta en la documentación encontrada sobre este concurso en AGP, Real Capilla, Cª 138: “incluyo la comisión y nombramiento de jueces para la oposición a la plaza de violón y advierto a Vm queda prevenido Zayas de hacer la tocata o pieza de prueba [...] Antonio Ugena, maestro de capilla, violones: Josef Zayas, que ha de hacer la sonata, Ramón Monroy y Joaquín Samarranh, contrabajo, Ignacio Pérez”.

<sup>92</sup> En la papelería de música de la duquesa de Osuna, en cuya orquesta estuvo Monroy como músico asalariado varios años, consta un “Trío para la oposición de contrabajo en la Real Capilla de S. M. por Monroy”, que pudo ser destinado al examen de la plaza de contrabajo de 1788, puesto que solamente hubo otra oposición a este instrumento, en 1765, cuando Monroy aún no era miembro de la Real Capilla. Ver J. Ortega: “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”, *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 643-697; id.: “Repertorio musical en la Casa de Benavente-Osuna. El ‘Yndice de música’ de la condesa de Benavente de 1824”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 366-391.

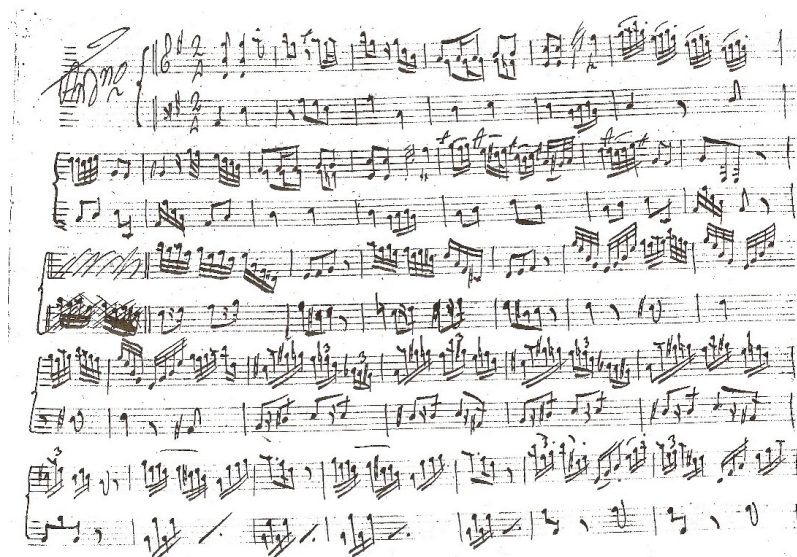
<sup>93</sup> BN, M 762; en el inventario de música de la capilla de 1827 constan “13 obras de oposición de Oliver y Astorga”, así que al menos hasta entonces permaneció en este archivo.

obras que sabemos que se compusieron y no se han localizado, puede especularse que salieran del archivo de música y, por tanto, que se emplearan en otros contextos. No obstante, la mayor parte de estas obras permaneció en la papelería musical de la Real Capilla, formando un legajo cuyo contenido es descrito en algunos inventarios como “obras de oposición”<sup>94</sup>, y quedaron guardados en la sección que no se utilizaba, lo que indica que la mayoría de estas obras no pasaron a otros ámbitos.

Las evidencias de que estas obras circularon fuera del ámbito de estos exámenes son de momento escasas. Una sonata de viola de Felipe de los Ríos (nº 12 de la edición) conservada en el Arxiu Comarcal de la Segarra en Cervera (Lleida) es la única localizada en un lugar ajeno al centro de su creación<sup>95</sup>. Forma parte de un cuaderno de dos sonatas de De los Ríos para violín; la primera es precisamente la transcripción de la sonata de oposición, mientras que la otra no está relacionada con las fuentes de palacio. En la portada del cuadernillo consta: “Dos Sonatas de D.n Felipe/Rios Musico de la Real/Capilla de S.M.C./Cristófol Farré”.

Esta fuente es muy interesante puesto que está transportada de Do Mayor a Sol mayor, para violín y viola, en vez de viola y bajo, como la original. El examen de la fuente de Cervera muestra que es una copia bastante descuidada y que ha perdido numerosos signos gráficos: no aparecen muchas de las apoyaturas y faltan signos de dinámica y articulación como ligaduras, puntos, adornos, etc. Presenta incluso alguna ligera variante en la parte de la viola. Las cuatro sonatas conocidas de De los Ríos, las tres de oposiciones y la que no fue escrita, en principio, para este tipo de ejercicios, son muy similares en su concepción: todas están articuladas en tres movimientos, un Andante o Andantino, un Adagio y un Rondó, lo cual refuerza la idea que estas sonatas de oposición en cuanto a su estructura general son similares a cualquier sonata para instrumento solista de la época.

*Primera página de la Sonata de Felipe de los Ríos, Arxiu Comarcal de la Segarra (Cervera)*



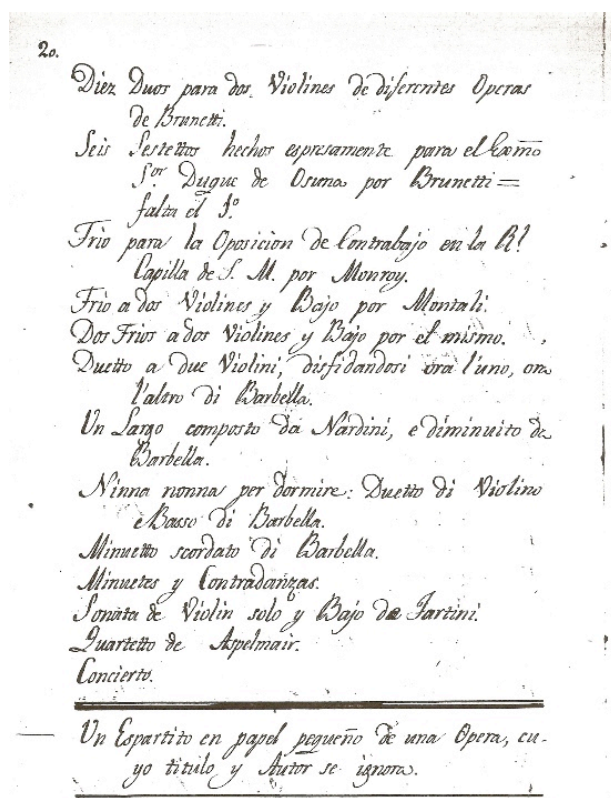
<sup>94</sup> Así lo aparece señalado en los diversos inventarios del archivo musical de la Real Capilla a los que nos hemos referido en el primer apartado de este capítulo.

<sup>95</sup> Agradezco a M. Simarro la noticia sobre esta colección de música que forma parte del Arxiu Comarcal de Segarra (en Cervera). Ver de este autor la “Introducción” a su edición de los *Cuartetos de cuerda de J. Teixidor* (Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009).



Otra obra creada para oposición que trascendió su destino inicial es el *Trío para la oposición de contrabajo en la Real Capilla de S. M. por Monroy*, al que me acabo de referir, y que formaba parte del archivo de música de la condesa-duquesa de Osuna, junto a un amplio número de obras instrumentales de autores como Boccherini, Haydn y el propio Monroy<sup>96</sup>. Este archivo musical nobiliario no se ha conservado, pero la inclusión de esta obra en el inventario puede indicar que formara parte del repertorio de las academias musicales promovidas para esta dama de la alta nobleza, de cuya orquesta formó parte el propio Monroy durante años como intérprete de contrabajo.

AHNN, Osuna, Cartas, 392-15, fol. 20



Otra fuente a la que haremos mención, aunque difícilmente podríamos relacionarla con estas obras de oposición, es una lección de Zayas que se conserva en un cuaderno de sonatas para violonchelo procedente de la catedral de Santa Maria del Pi de Barcelona<sup>97</sup>, una de cuyas sonatas, que aparece como anónima, ha sido atribuida a Luigi Boccherini<sup>98</sup>. Gosálvez, que ha dado a conocer algunos detalles de este manuscrito de violonchelo, vincula esta fuente con el entorno cortesano, lo cual parece evidente al

<sup>96</sup> Sobre el contenido de este archivo N. Álvarez Solar-Quintes, Y. Gérard: "La bibliothèque musical d'un amateur éclairé de Madrid: la duchesse-comtesse de Benavente, Duchesse d'Ossuna (1752-1834)", *Recherches sur la Musique française classique*, III, 1963; J. Ortega: "Repertorio musical...".

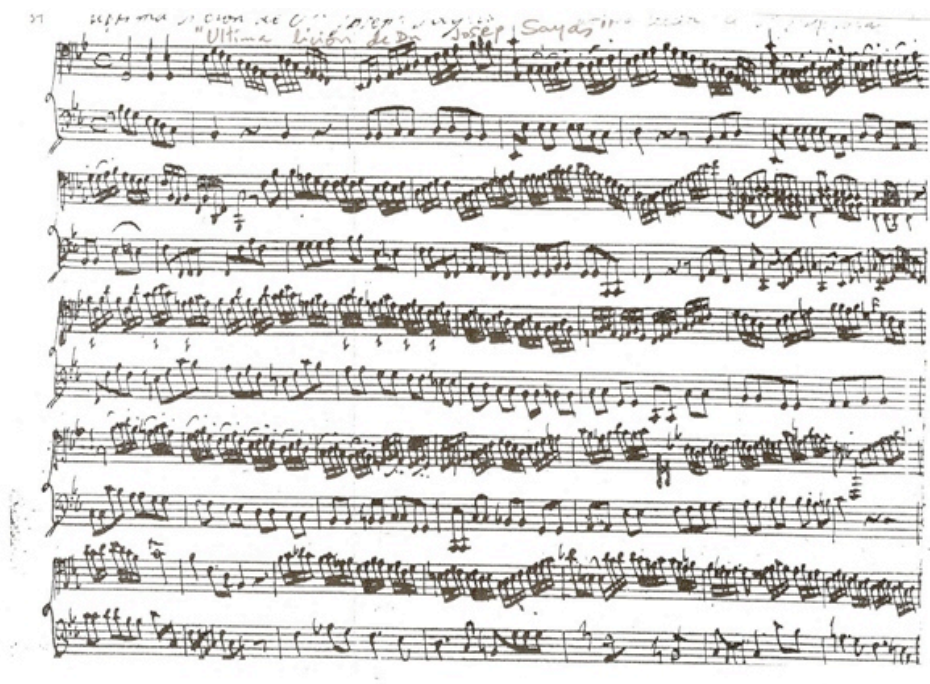
<sup>97</sup> Barcelona, Santa Maria del Pi, sig. 158, "Seis sonatas/de/violoncelo/y Basso/de/Diferentes Autores/Jaime".

<sup>98</sup> L. Boccherini: *Sonata de Barcelona en Do menor para violonchelo y bajo*, ed. I. Fanlo, Madrid, Asociación Luigi Boccherini, 2007.



aparecer el nombre de Zayas, violonchelista de la Real Capilla de Carlos III, y de Boccherini, músico del infante don Luis<sup>99</sup>. De todas formas, esta última obra del cuadernillo escrita por Zayas está formada solamente por un movimiento, por lo que no sería propiamente una sonata del mismo tipo de las escritas para las oposiciones. Sabemos que Zayas fue el encargado de componer la sonata de oposición para el concurso de 1787, cuando se creó una nueva plaza de violón a la que solamente concurrió Francisco Brunetti.

*Primera página de la Lección de Zayas (Barcelona, Santa Maria del Pi, sig. 158)*



## 2.6. Tipología de las fuentes y escritura musical<sup>100</sup>

Las fuentes de las obras de oposición están constituidas básicamente por dos tipos de documentos: manuscritos autógrafos y copias realizadas por los copistas de la Real Capilla. De la mayoría de las obras se conserva el autógrafo y una copia, pero en algunos casos existen solamente copias o únicamente autógrafos. De las obras que no se conservan se sabe que las fuentes eran de estos dos tipos, aunque en algunos casos se realizaba más de una copia. De las obras para conjunto, existe la partitura general autógrafa, siendo las partes realizadas por los copistas.

La identificación de los autógrafos en estas obras es de gran valor, puesto que de algunos autores son las únicas obras conocidas y sirve para conocer su escritura e identificar otros posibles manuscritos. En otros casos, como el de Corselli, Lidón o Ugena, existen otras obras autógrafas en palacio que presentan la misma escritura, ya identificada.

<sup>99</sup> C. J. Gosálvez Lara: "¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?", *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 805-812.

<sup>100</sup> La descripción detallada de las fuentes está incluida en los criterios de edición que explicamos después.

La composición de estas piezas se hacía en un plazo de 2 o 3 días antes de la celebración de la oposición. En este tiempo el músico la componía y los copistas realizaban la copia. Esto confiere a las copias un elevado valor como fuente, ya que se hacen casi al tiempo que las compone el autor y probablemente bajo su supervisión. En la plaza de 1789 Brunetti compuso una de las sonatas; recibió el encargo el día 23 de febrero para que la tuviera terminada el día 25, ya que el 26 se iniciaba el examen. En esos días debía de copiarla el copista y la examinaba el tribunal. Es un proceso muy rápido<sup>101</sup>, que se explica principalmente debido a que el contenido de esta prueba debía mantenerse en secreto. La copia debía hacerse seguido de que el autor terminara su trabajo y bajo su supervisión, puesto que si una copia se entrega al intérprete y el original u otra copia queda en manos del tribunal para seguir el ejercicio, ambos textos debían ser idénticos. El cotejo que he realizado de todas las obras entre el autógrafo y la copia, así lo refrenda, puesto que las diferencias entre ambos textos musicales son mínimas en cuanto a contenido, aunque difieren en el tipo de escritura empleada para algunos signos.

Considero relevante detenernos en algunos aspectos de la grafía de estas obras que son necesarios para la edición de la música y sobre todo para la interpretación: la escritura de los trinos, de las apoyaturas y de dos signos de articulación: puntos y rayas verticales sobre las notas<sup>102</sup>.

Respecto a la escritura de los trinos, tanto las fuentes autógrafas como las copias muestran dos tendencias diferentes: por una parte el empleo de un trazo ondulado más o menos extenso y con un trazo inicial vertical más largo y por otro el uso de la abreviatura “tr”<sup>103</sup>. Cada copista se atiene a una convención de estas dos y las mantiene generalmente a lo largo de toda la obra y todas las copias que realiza.



En los siguientes cuadros se puede apreciar estas diferentes escrituras de los trinos, así como algunas comparaciones entre el signo empleado por el compositor y el usado por el copista:

<sup>101</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138.


<sup>102</sup> Sobre estas cuestiones de interpretación ver T. Dart: *La interpretación de la música*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002 (ed. original Londres, 1954); N. Harnoncourt: “Lo escrito y lo sobreentendido en las partituras de Mozart”, *Quodlibet*, 13, febrero 1999 (trad. De “Gesbriebene und ungeschriebene interpretationsanweisungen bei Mozart”, *Der Musikalische Dialog* Salzburgo y Viena, Residenz Verlag, 1984; C. Brown: “Golpes de arco (1750-1800)”, *Quodlibet* (trad. Del original “String Bowing”, *Classical and Romantic Performing Practice, 1750-1900*, Oxford University Press, 1999, pp. 259-281). Un estudio más reciente que aborda estas cuestiones respecto a la música de Boccherini para violín, coetánea de una parte del repertorio aquí editado, es R. Rasch: “Luigi Boccherini’s Six Duets for Two Violins, Op. 3”, *Boccherini Studies*, 2, coord. C. Speck, Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 23-112. Rasch es además el editor de estas obras en la colección Boccherini Opera Omnia, en los que a partir del estudio de los tratados del instrumento de la época realiza intervenciones editoriales en función de las convenciones de interpretación de la época, añadiendo ligaduras, matices y signos de articulación.

<sup>103</sup> Esta diversidad en la escritura de los trinos, junto a una explicación pormenorizada de la interpretación este tipo de adornos, es recogida igualmente en los tratados. Como afirma E. Moreno en su artículo sobre el método de violín de Herrando (*Revista de Musicología*, 1988), la escritura de los trinos no es homogénea. El mismo Herrando es parco en las explicaciones respecto a sus posibilidades de interpretación. Por el contrario, L. Mozart se extiende ampliamente en los detalles de realización de este tipo de adornos, que el intérprete debe de conocer. En la fuente española de este método conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (estudiado por E. Fonseca), aparecen estas dos maneras de escribir el trino.





- Escritura de F. Corselli:

Nº 1. Corselli. Autógrafo. Adagio, c. 4

Nº 1. Corselli. Autógrafo. Adagio, c. 11


- Escritura del copista C1 (atr. Llombart):

Nº 4. Corselli. Copia (atr. Llombart). Cantable y con expresión c. 9


- Escritura de Garisuain y copia atribuida a Mencía:

Nº 13. Garisuain. Autógrafo. Larghetto, cc. 27-29	Nº 13. Garisuain. Autógrafo. Larghetto, c. 36
	
Nº 13. Garisuain. Copia atr. Mencía. Larghetto, cc. 27-29	Nº 13. Garisuain. Copia atr. Mencía. Larghetto, cc. 36
	



- Escritura de Oliver y de los copistas C3 (atr. Antonio Lázaro) y C4 (atr. José Vallejo)

Nº 14. Oliver. Autógrafo. Allegro moderato, cc. 5-7


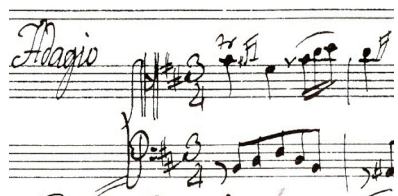
Nº 23. Oliver. Autógrafo. Allegro moderato, c. 95	Nº 23. Oliver. Autógrafo Allegro moderato c. 106
Nº 23. Oliver. Copia C3 (atr. Lázaro). Allegro moderato, c. 95	Nº 23. Oliver. Copia C3 (atr. Lázaro). Allegro moderato c. 106

Nº 25. Oliver. Autógrafo. Allegro moderato cc. 5-7	Nº 25. Oliver. Copia C4 (atr. Vallejo). Allegro moderato cc. 5-7
Nº 31. Oliver. Autógrafo. Allegro moderato, cc. 71-72	Nº 31. Oliver. Copia C4 (atr. Vallejo). Allegro moderato, cc. 71-72





Nº 27. Oliver. Autógrafo. Allegro moderato, cc. 12-13	Nº 27. Oliver. Copia C4 (atr. Vallejo) Allegro moderato, cc. 12-13
	

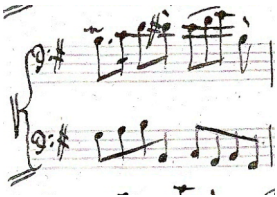
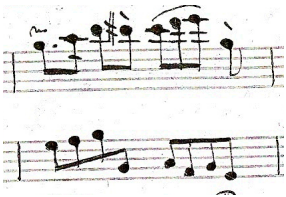
- Escritura de F. de los Ríos

Nº 15. De los Ríos. Autógrafo. Andantino cc. 4-5	Nº 15. De los Ríos. Autógrafo. Adagio, c. 1
	

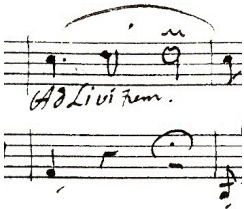
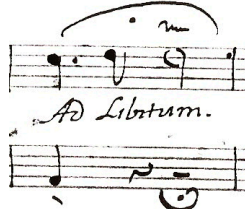
- Escritura de Mencía en las copias de Soler

Nº 17. Soler. Copia atr. Mencía. Andantino c. 48	Nº 17. Soler. Copia atr. Mencía. Andantino c. 51
	

- Escritura de Ugena y del copista C3 (atr. Lázaro)

Nº 24. Ugena. Autógrafo. Allegro moderato, c. 10	Nº 24. Ugena. Copia C3 (atr. Lázaro). Allegro moderato, c. 10
	

- Escritura de Lidón y del copista C3 (atr. Lázaro)

Nº 33. Lidón. Autógrafo. Larghetto cantabile, 20	Nº 33. Lidón. Copia C3 (atr. Lázaro). Larghetto cantabile, 20
	

La escritura de las apoyaturas difiere también bastante, puesto que la comparación entre las distintas fuentes de una misma obra muestra que no hay regularidad en la indicación: unos usan la raya partida sobre la plica de la nota y otros no en los mismos lugares. Es igualmente variable la medida de la apoyatura, puede ser corchea, corchea partida o negra en idénticos lugares, y generalmente aparecen sin ligadura.

Otros dos signos que aparecen de forma diferente y ocasiona problemas en la transcripción son los puntos o rayas verticales encima de las notas. Ambos son signos de expresión diferentes, como recogen los tratados de la época, y con un significado también distinto del que asumieron posteriormente. La raya vertical o acento, denominada también *staccato*, no indica una acentuación marcada de la nota, como representará el signo de la lágrima posteriormente, sino un tipo de articulación que debe separar las notas entre sí, diferente a lo que significa el punto. Los tratados no siempre establecen claramente las diferencias entre ambos signos, ya que hubo tradiciones diferentes según los lugares. Incluso, ambas indicaciones pueden poseer significados diferentes según el contexto.

## 2.7. Los copistas de la Real Capilla entre 1756 y 1808

La identificación de los copistas es fundamental para determinar el origen de las fuentes y poder proceder a su datación, aunque sea de forma aproximada. A continuación, vamos a referirnos a los copistas que trabajaron en la Real Capilla entre 1759 a 1808.

Las Constituciones de 1756 fijan dos plazas “copiantes” para la Real Capilla con un sueldo de 3.000 reales anuales cada una. Al poco tiempo, el 30 de octubre de 1756, se les aumentó la dotación pasando a cobrar 4.400 reales cada uno<sup>104</sup>.

En 1759 los dos copistas de la Real Capilla eran Salvador Llombart y José Santiso. Ambos habían entrado a ocupar sus plazas a primeros de octubre de 1751 en sustitución

<sup>104</sup> “Reglamento de voces e instrumentos...”, AGP, Administrativo, 1133. Ver más detalles sobre estas plazas en el capítulo I.

de Isidro Montalvo y Agustín de Cuéllar<sup>105</sup>, respectivamente. Tanto Montalvo como Cuéllar tenían muy descontento a Corselli, que redactó informes quejándose de su poca disposición hasta que consiguió que se jubilaran y fueran sustituidos por otros más hábiles. Llombart permaneció en este puesto hasta su fallecimiento en noviembre de 1777. Precisamente Llombart fue el copista de sendas obras escénicas de José de Nebra representadas en 1760 y 1764, en cuya cuenta de gastos aparece Llombart como “Copiante de Dn Joseph de Nebra”<sup>106</sup>.

Según informes de Corselli, Santiso tampoco fue un modelo de dedicación. El maestro se queja de que atiende a otras tareas, se encuentra mal de salud y no cumple sus obligaciones<sup>107</sup>. Había por entonces otro copista que ayudaba en las tareas pero, según Corselli, tampoco era bueno. Santiso continuó en la capilla hasta 1780 cuando se trasladó a Monforte, Galicia, para trabajar al servicio del conde de Lemos<sup>108</sup>.

A Llombart le sucedió Francisco Mencía, nombrado copista de la capilla el 1 de febrero de 1778, tras la expresa recomendación de Corselli, según explica el patriarca de la Indias:

S<sup>or</sup>, el patriarca electo, por muerte de Dn Mateo Llombart, se halla vacante la plaza de copiante de música de la Real Capilla que solicita entre otros Francisco Mencía, de quien estoy informado por el maestro de la propia Real Capilla que dice ser muy a propósito por su buena letra y caracteres de música y por la grande inteligencia que tiene en la composición, en cuya atención y por su juicio y buena edad le propongo (21 de enero de 1778)<sup>109</sup>.

En efecto, esta vez el maestro consiguió un buen copista que se dedicó con esmero a la copia tanto para la capilla como para la cámara, con una escritura muy cuidada. Según el testimonio de su viuda, María Matías Rodríguez, Mencía copiaba música para la cámara del príncipe de Asturias desde 1773<sup>110</sup>. Por tanto, Corselli seguramente estaba al tanto de la calidad de su trabajo, antes de contratarle. Una vez en la capilla, Mencía compaginó su trabajo en ambas dependencias palatinas. En febrero de 1792 Carlos IV le mandó seguir las jornadas reales, para dedicarse de forma prioritaria a la música de la cámara. Después de estar todos estos años en una especie de comisión de servicios, en 1796 solicitó un sueldo fijo por su labor en la Real Cámara. En la petición que el propio Mencía remite al monarca solicitando la asignación de un salario fijo anual, menciona los gastos que le ocasionaban los traslados y señala asimismo que pagaba “4.000 reales a un escribiente”.

Después de la marcha de Santiso accedió a la vacante Mateo Barrero Parragués, tras una petición propia. Barrero era músico, intérprete de viola y, al menos desde 1760, estaba relacionado con la Corte. En 1764 también consta un pago recibido como “avisador” en las funciones que tuvieron lugar ese año donde se representó una obra de

---

<sup>105</sup> Sobre estos copistas ver A. Torrente: “Los copistas de la Real Capilla durante la segunda mitad del siglo XVIII”, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli, 1743*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 49-51.

<sup>106</sup> AGP, Administrativa, leg. 667.

<sup>107</sup> BN, Mss. 14.018<sup>21</sup>, transcrito en F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, ed. E. Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 160.

<sup>108</sup> AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

<sup>109</sup> AGP, Registros, tomo 113.

<sup>110</sup> AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 4.

Nebra<sup>111</sup>. Se tiene constancia además que desde 1770 era copiante del príncipe Carlos y de los infantes, a quienes desde 1771 seguía durante las jornadas. Una vez coronado Carlos IV, Barrero continuó como copista de la Real Cámara y compaginó desde 1780 la dedicación a la cámara con la capilla. Mateo Barrero presentaba las cuentas de copia de la cámara entre una y tres veces al año, por lo que sabemos que su trabajo se desarrolló de forma regular. En definitiva, durante los doce años que transcurren entre 1780 y 1792, Mateo Barrero y Mencía se dedicaron a la copia de música en palacio, tanto en la capilla como en la cámara.

En 1792 falleció Mateo Barrero y entró en la vacante Antonio Lázaro Moreno. Según un testimonio bastante posterior, Lázaro sustituyó también a Barrero en la copia musical de la cámara, y escribió música igualmente para la reina de Etruria, hija de Carlos IV y para el príncipe de Asturias, Fernando<sup>112</sup>.

El último copista nombrado por Carlos IV fue José Vallejo. Entró en la plaza de copiante el 30 de noviembre de 1802, en sustitución de Mencía<sup>113</sup>. Al igual que Antonio Lázaro, en un informe posterior explica que sirvió en la Cámara de Carlos IV y a la reina de Etruria, así como a Fernando VII siendo todavía príncipe<sup>114</sup>.

*Copistas de la Real Capilla (1756-1808)*

Plazas/ Año	1756	II-1778	VII-1780	I-1792	XI-1802
Plaza 1 4.400 rs	Salvador Llombart	Francisco Mencía	F. Mencía	F. Mencía	José Vallejo
Plaza 2 4.400 rs	José Domingo Santiso	J. D. Santiso	Mateo Barrero Parragués	Antonio Lázaro y Moreno	A. Lázaro

Como hemos visto, todos los copistas con plaza en la Real Capilla trabajaban simultáneamente en la cámara, algunos de forma permanente. No obstante, la cámara necesitaba refuerzos dada la abundante actividad que desarrollaba, por lo que hay otros nombres que se suman a los ya mencionados. Entre ellos, se encuentran Diego Martín y Juan Villegas, quienes realizan copias en 1805<sup>115</sup>. En el caso del repertorio de la cámara, hay que tener en cuenta además que parte de las obras que se adquirían lo eran en forma manuscrita. Uno de los proveedores de este tipo de repertorio era Juan Maus<sup>116</sup>.

<sup>111</sup> AGP, Administrativa, leg. 667. Es interesante señalar que también algunos músicos de la casa de Osuna ejercieron labores de copia, ver J. Ortega: "El mecenazgo musical...".

<sup>112</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 540/18.

<sup>113</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 4.

<sup>114</sup> AGP, Personal, C<sup>a</sup> 540/18.

<sup>115</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 164.

<sup>116</sup> AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 164. Recordemos que Maus era intérprete de viento e hizo algunas peticiones para ser nombrado en las vacantes de la Real Capilla, para lo que se le examinó, aunque no llegó a ocupar ninguna plaza. En junio de 1798 solicitó una plaza puesto que Mateo Soler estaba imposibilitado, pero no se le concedió. Maus indica en su petición que es de origen alemán, y argumenta que llevaba ocho años en los Reales Guardias de Infantería Española, AGP. Real Capilla, C<sup>a</sup> 124. Maus solicitó permiso para establecer una imprenta de música, pero no llegó a crearla. Ver. J. M. Leza: "Opera orchestras in Madrid During the 18th and Early 19th Centuries", *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. I. The Orchestra in Society*, eds. N. Martin Jensen, F. Piperno, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, vol. I, 2008, pp. 409-439.



## 2.7. Identificación de los copistas a través de las obras de oposición

A partir de la reconstrucción de la plantilla de copistas y de las fuentes de las obras de oposición que abarcan una cronología de 1760 hasta 1807, proponemos la identificación de los copistas, si bien de una forma provisional, pues dada la variedad de manos que existe, será necesario en algunos casos contrastarlo con nuevas evidencias.

Hasta ahora, el único copista que había sido identificado es Francisco Mencía. D. W. Jones incluye algunos detalles de obras suyas en un trabajo acerca las fuentes de las sinfonías austriacas del Archivo del Palacio Real<sup>117</sup>. Así, puso nombre al copista que Fischer identifica como A1 en las copias de J. Haydn conservadas en la Library of Congress de Washington<sup>118</sup>.

Del resto de copistas de la Real Capilla no ha sido posible identificar a Mateo Barrero Parragüés a partir del corpus de música de oposición. Esto es debido a que en los años de su actividad en la capilla todas las obras de oposición fueron copiadas por Mencía. Mateo Barrero copió música en esta institución entre 1780 y 1792, por lo que con un posterior análisis de otras fuentes musicales de la Real Capilla de este periodo podría identificarse su escritura.

Las copias son muy limpias y el tipo de escritura se mantiene a lo largo de los años de forma que es posible compararlas entre sí para la atribución de las distintas manos. Sin embargo, en algunas se aprecian otra/s manos de forma puntual. Hay alguna copia en la que se han podido identificar añadidos del propio compositor, que posiblemente, al verificar la obra, consideró necesario realizar. Esto se puede apreciar en el n° 34, al inicio de la obra en la copia, la indicación “for” es de otra mano, posiblemente del propio Lidón.

### *C1: José Llombart*

Las copias de obras de oposición fechadas entre 1768 y 1777 (las n°s 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11) pertenecen todas a una misma mano. Debido a los informes tan críticos que redactó Corselli sobre la falta de dedicación de Santiso, siendo además varias de las obras de oposición del propio Corselli, he identificado esta escritura con la de José Llombart. Todas corresponden a su cronología como copista de la Real Capilla; de hecho, la última copia es la de las sonatas de oboe y flauta de Cavaza para la oposición de octubre de 1777. Llombart falleció en noviembre, por lo que desde entonces no aparece esta escritura. La siguiente obra de oposición copiada fue en marzo de 1778 y corresponde ya a otra mano. En las obras copiadas hasta este año solamente aparece una mano diferente en las partichelas de viola y bajo del concierto para clarín y cuerda de Cavaza, n° 8, que podrían ser de Santiso, el otro copista de la Real Capilla.

### *C2: Francisco Mencía*

A este copista le atribuyo las copias de las obras n° 12, 13, 17, 18, 19, 20 y 21, que abarcan una cronología de los años 1778 hasta 1791, precisamente las correspondientes a su puesto en la Real Capilla. Aunque la primera copia de De los Ríos presenta diferencias con otras copias suyas en algunos rasgos, sobre todo con el modo de escribir las llaves que unen los sistemas, tanto en la letra de indicación de los tempos, en la escritura de las notas y de los matices se identifica claramente su escritura.

---

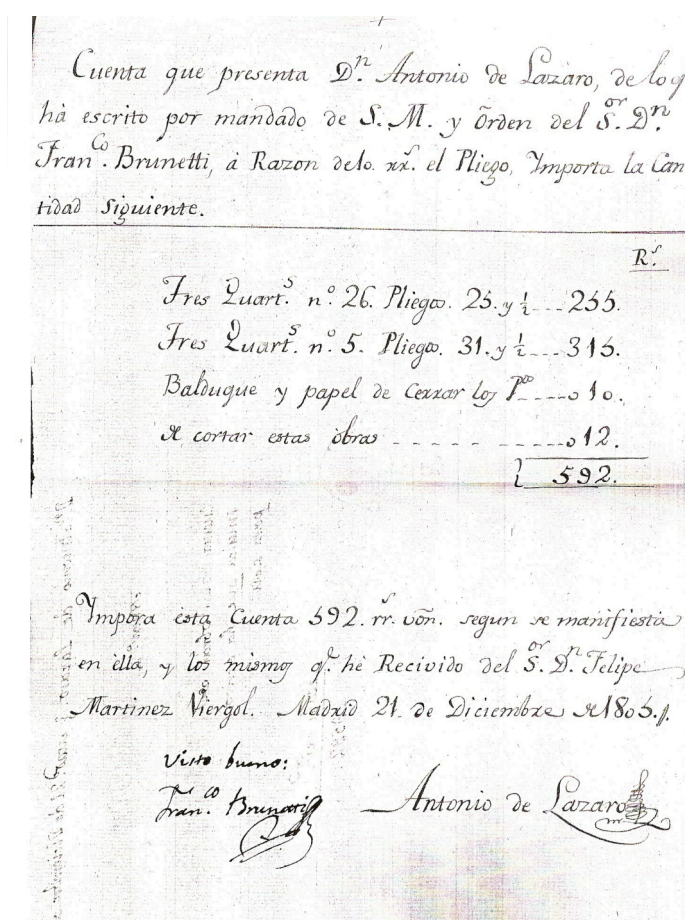
<sup>117</sup> D. Wyn Jones: “Austrian symphonies in the royal Palace...”.

<sup>118</sup> C. Fisher: “A group of Haydn copies...”.

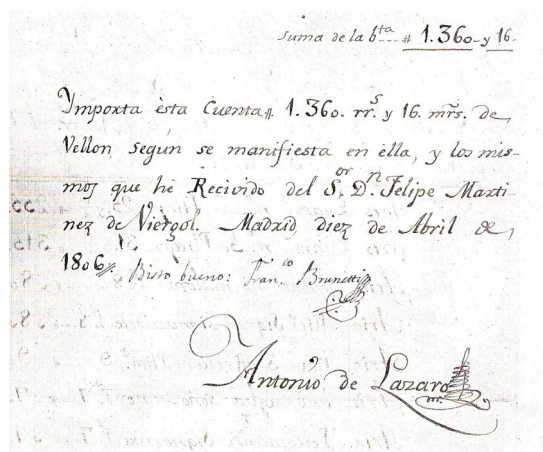
C3: Antonio Lázaro y Moreno

Atribuimos a este copista las copias de las obras nº 22, 23, 24, 26, 28, 32, 33, 34, 35, 36, que corresponden a un espacio temporal que va desde 1800 hasta 1807. Entre ellas son similares las nºs 23, 24 (aunque indicaciones de matices diferentes, similar a la nº 33), 26, 36; otro grupo en que son características las grafías iniciales de los tempos: 22, 28, 32, 33, 34, 35.

La identificación de la escritura de Lázaro la he realizado apoyada además en algunas cuentas de copia realizadas y firmadas por él, como se puede comprobar en los siguientes ejemplos:



Carlos IV, Casa, leg. 165



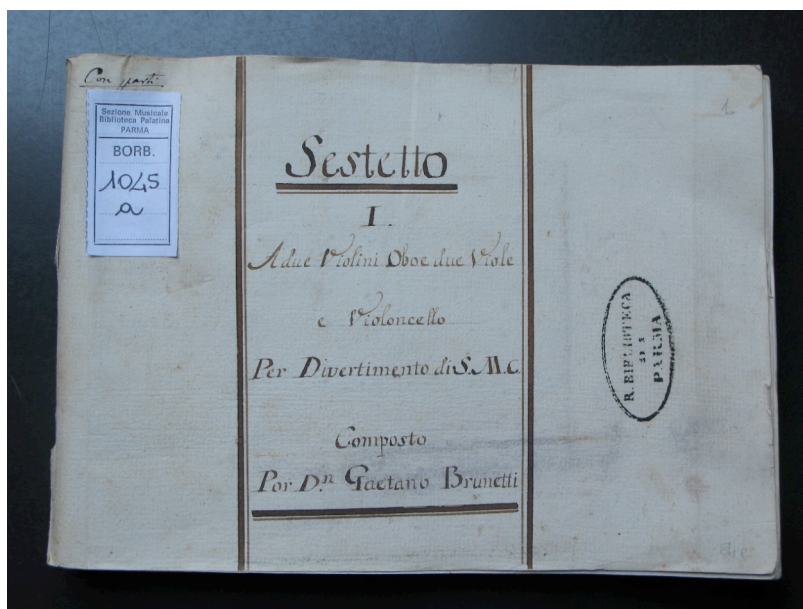
Carlos IV, Casa, leg. 165

#### C4: José Vallejo

Las copias que atribuyo a José Vallejo son las de las obras nº 25, 27, 29, 30 y 31 que corresponden a los años 1803-1805. La identificación de este copista es refrendada además a partir de una fuente de un sexteto de G. Brunetti conservada en la Biblioteca Palatina de Parma, y que según una cuenta que presenta Labrador fue realizada por Vallejo:

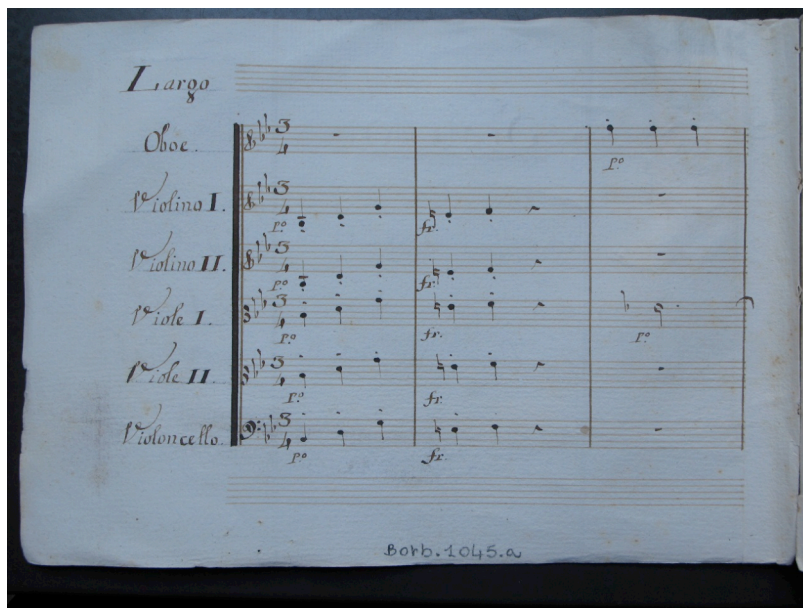
“Razón de las obras de música que de orden del rey nuestro señor y por comisión de Don Francisco Brunetti, he puesto en partitura, para remitirse a S. M. la Reina de Etruria”<sup>119</sup>

Portada y primera página del Sexteto de C. Brunetti conservado en la Biblioteca Palatina de Parma<sup>120</sup>:



<sup>119</sup> AGP, Carlos IV, Casa, leg. 164, Madrid, 11 de julio de 1805. cit G. Labrador: *Gaetano Brunetti...*, p. 360.

<sup>120</sup> Debo agradecer a Lluís Bertrán que me facilitó las imágenes de estas obras de Brunetti.



Como en los casos de Mencía y Lázaro, las cuentas de copia que presenta Vallejo con la descripción de su trabajo para cobrar el importe correspondiente en la Real Cámara de Carlos IV, confirma la identificación de su escritura. Se aprecian los característicos rasgos gruesos de la letra de Vallejo así como la peculiar grafía de los números:

*Razon de las Arias, que se orden del Rey  
A. S. y por comision de D.<sup>n</sup> Fern.<sup>o</sup> Brunet  
he copiado en partes sueltas para la R.<sup>a</sup> Servidumbre  
Rey A. S.*

	Hojas.
Aria: Quel nume potent...	028
Aria: La voce de lo cuollo...	028
Rec. <sup>o</sup> e Aria: Ecco me chella ignota...	028
Aria: taglia, che quel taglio...	030
Aria: A ient' affatto...	029
Cavatina: Calimera...	018
Aria: Perquest'azione...	029
Aria: Quando saprà la Spagna...	028
Aria: Per te gia mia diletta...	028
Cavatina: Quella fiamma...	022
Aria: Ecco qua l'albero...	033
Aria: Conuole un Ferdinando...	022
Aria: Dentro il mio petto io sento...	028
Aria: Una Damina...	033
<b>Suma total de las hojas</b>	<b>0384</b>
De la encuadernacion de un Juego de Quartets de Pleyel	014
De Cubiertas	010

*Las trescientas, ochenta y quatro hojas hacen 96 pliego,  
que arazon de 10 r.<sup>o</sup> v.<sup>o</sup> cada uno, importan nuevecientos,  
y ochenta r.<sup>o</sup> v.<sup>o</sup>, que con los 14. de la Encuadernacion*



Razon de las Obras de Música, que de orden de S.M.  
y por comision de D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Brunetti, he copiado en  
partes sueltas para la R.<sup>a</sup> servidumbre del Rey N. S.

Hojas

Sinfonia de Anacreon .....	888 <sup>u</sup>
Sinfonia de L'op: corifantutti .....	850 <sup>u</sup>
Sinfonia de Rigel .....	863 <sup>u</sup>
Sinfonia Le Gelacie Villane .....	850 <sup>u</sup>
Sinfonia Du Medecin ture .....	876 <sup>u</sup>
Sinfonia des deux Meuniers .....	846 <sup>u</sup>
Tres partes de tres Sinfonias .....	834 <sup>u</sup>
Suma total de las hojas .....	8570 <sup>u</sup>
Ymporte de las hojas .....	8925 <sup>u</sup> r. <sup>o</sup> v. <sup>o</sup>

Las 8570 hojas hacen noventa y dos pliegos y medio, que a razon  
de 30 v.<sup>o</sup> cada uno, importan nuevecientos, veinte y cinco r.<sup>o</sup>  
v.<sup>o</sup>, la qual cantidad he recibido del Sr. D.<sup>n</sup> Felipe Viergot;  
y lo firmo en Madrid a 7 de Febrero de 1807.

Visto bueno

Fran.<sup>co</sup> Brunetti

Josef Vallejo

AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 167

y los 30. de las Cubiertas, hacen mil, treinta y quatro r.<sup>o</sup>  
v.<sup>o</sup>, la qual cantidad he recibido del Sr. D.<sup>n</sup> Felipe  
Viergot; y lo firmo en Madrid a 21 de Marzo de 1806.

Visto: bueno:

Fran.<sup>co</sup> Brunetti

Josef Vallejo

Firma de José Vallejo (AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 165)

Para finalizar, incluyo una tabla que contiene un resumen de las fuentes de cada una de las obras de oposición, así como la atribución de las copias.

*Fuentes de las obras instrumentales de oposición (1760-1808)*

Nº Ed.	AUTOR	TÍTULO	FECHA	AUTÓ GRAFO	COPIA/ COPISTA
1	Corselli, Francisco	Sonata a violino solo	[1760]	Sí	No
2	Corselli, Francisco	Sonata a violino solo	1765	Sí	No
3	Corselli, Francisco	Sonata a violino solo	1768	Sí	C1
4	Corselli, Francisco	Sonata de violín solo	1770	No	C1
5	Corselli, Francisco	Concertino a cuatro	1770	Sí	C1
6	Corselli, Francisco	Sonata de violín solo	1771	Sí	No
7	Corselli, Francisco	Sonata a violino e violoncello	1774	Sí	No
8	Cavaza, Manuel	Concierto para clarín y cuerda	1775	Sí	C1
9	Corselli, Francisco	Sonata de violín solo	1776	Sí	C1
10	Cavaza, Manuel	Sonata de flauta travesera sola y bajo	1777	No	C1
11	Cavaza, Manuel	Sonata de oboe y bajo	1777	No	C1
12	Ríos, Felipe de los	Sonata de viola sola	1778	No	C2
13	Garisuain, Joaquín	Sonata de fagot	1780	Sí	C2
14	Oliver y Astorga, Juan	Sonata para violín	1780	Sí	No
15	Ríos, Felipe de los	Sonata de viola y bajo	1781	Sí	No
16	Ríos, Felipe de los	Sonata a solo de viola	1781	Sí	No
17	Soler, Mateo	Sonata de fagotto	[1784]	Sí	C2
18	Brunetti, Gaetano	Sonata de violín y bajo	1787	No	C2
19	Cavaza, Manuel	Concierto de trompa y cuerda	1788	Sí	C2
20	Brunetti, Gaetano	Sonata de viola	1789	No	C2
21	Lope, Miguel de	Sonata de bajón	1791	No	C2
22	Lidón, José	Cuarteto en forma de concierto	1800	Sí	C3
23	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín	1801	Sí	C3
24	Ugena, Antonio	Pieza de examen para fagot y bajo	1802	Sí	C3
25	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín y bajo	1803	Sí	C4
26	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	1803	Sí	C3
27	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín y bajo	1804	Sí	C4
28	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	1804	Sí	C3
29	Oliver y Astorga, Juan	2ª Sonata de viola y bajo	1804	Sí	C4
30	Ugena, Antonio	Pieza para un examen de trompa	1804	Sí	C4
31	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín y bajo	1805	Sí	C4
32	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	1805	Sí	C3
33	Lidón, José	Sonata de viola y violón	1806	Sí	C3
34	Lidón, José	Sonata de violín y violón	1806	No	C3
35	Oliver y Astorga, Juan	Sonata para violín y bajo	1807	Sí	C3
36	Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	1807	Sí	C3

### 3. Criterios de edición

#### 3.1. Fuentes

Una de las principales dificultades a la hora de realizar la edición crítica de una obra es la localización de las fuentes y, a partir de ellas, establecer su jerarquía como referencia para la edición. En este caso, la cuestión de las fuentes presenta varias peculiaridades de interés, ya que todas las obras se encuentran en un mismo archivo, como parte del fondo musical generado a lo largo de la vida activa de la institución para la que fueron escritas, el archivo de música de la Real Capilla de Palacio.

Como ya he señalado, estas obras apenas han circulado (solamente la de F. de los Ríos, en forma de transcripción, a la que antes me he referido), y, hasta ahora, no he localizado otras fuentes relacionadas con ellas. No obstante, es posible que puedan aparecer, ya que algunos de los autógrafos que seguramente estuvieron depositados en el archivo no se encuentran en este fondo y, por el momento, no han sido localizados en otro lugar. Es el caso, por ejemplo, de las dos sonatas de Brunetti de las que solamente se conserva la copia realizada por Francisco Mencía y ninguno de los autógrafos<sup>121</sup>.

El tipo de fuentes que se conservan de estas obras son básicamente de dos tipos: el manuscrito autógrafo y la copia realizada por el copista de la Real Capilla. Excepcionalmente contamos con dos copias, como el caso de la *Sonata de fagot* escrita por Mateo Soler, nº 17 de la edición, de la que no se conserva el autógrafo. Un resumen de las fuentes de cada obra se puede ver en la tabla anterior y cuya descripción se realiza en las fichas de cada obra.

Dado el tipo de fuentes con que contamos para esta edición, he tomado como referencia principal el manuscrito autógrafo, cuando éste se conserva. En todos los casos he comparado las dos fuentes cuando existe copia además del autógrafo, y anotado las divergencias en las notas críticas.

Como he señalado antes, la copia era realizada por uno de los copistas de la propia Real Capilla, y debía escribirse prácticamente al tiempo que el compositor la realizaba y bajo su supervisión. Así, a estas copias es posible darles un valor como fuente muy cercana al manuscrito autógrafo. Su valor de cara a la edición, depende de si disponemos del autógrafo o no, en caso negativo se considera como fuente principal.

Al mismo tiempo el valor de la copia ocupa distinto nivel según las características del manuscrito del autor. Hay dos ejemplos elocuentes en dos sentidos diferentes. En el caso de Corselli, del que conservamos varios autógrafos y algunas copias, la escritura del autor es muy clara, por lo que seguimos la fuente autógrafa y la copia, cuando existe, nos sirve como fuente secundaria. Sin embargo, en autores cuya escritura es más confusa, como es el caso de Juan Oliver y Astorga, las copias son fundamentales para precisar detalles de la escritura. A Oliver, sobre todo en las últimas obras, le tiembla mucho el pulso y las indicaciones de las ligaduras son con frecuencia bastante imprecisas, problemas que se extienden a otros signos de la escritura. De todos modos, el autógrafo es la fuente principal y la copia nos sirve para resolver los casos dudosos.

---

<sup>121</sup> Es justamente el corpus de las sonatas a solo de G. Brunetti del que menos manuscritos del autor se conservan, G. Labrador: *Gaetano Brunetti...*, p. 358.

### 3.2. Criterios generales

La ordenación de las obras se ha realizado por orden cronológico. Considero que es la mejor forma de hacerlo, ya que refleja el orden de su creación vinculado al proceso institucional estudiado anteriormente. Partiendo de este criterio hemos asignado a cada una de las piezas un número correlativo del 1 al 36, que se indica en la parte superior de cada obra entre corchetes, encima del título, y que nos permite identificarla.

Los datos que aparecen al comienzo de la edición de cada obra son: el número de la edición entre corchetes; el título de la obra según consta en la fuente principal; debajo la fecha de la composición entre paréntesis cuando aparece en la fuente y entre corchetes cuando la hemos datado nosotros a partir de otros documentos; a la derecha consta el nombre del compositor normalizado (José en vez de Josef o Joseph, etc.); las indicaciones de los instrumentos únicamente aparecen detalladas en las fuentes cuando el acompañamiento corresponde a varios instrumentos, por lo que en el resto de las obras la plantilla aparece entre corchetes. Solamente algunas obras solistas indican que la parte del bajo la realiza el violón; en todos los demás casos usamos el término genérico de “bajo”, el más común en las fuentes.

El criterio general de la edición ha sido reducir al máximo la intervención del editor, tratando de transmitir el texto musical más cercano al compositor, por lo que no se han realizado regularizaciones de pasajes, y apenas se han hecho añadidos, supresiones o desplazamientos. La intención es presentar una edición lo más fidedigna posible a la fuente principal. Las notas críticas se centran, por lo tanto, en señalar los pasajes dudosos y su resolución y la divergencia entre las fuentes.

En las obras solistas con bajo no es preciso unificar las indicaciones dinámicas o de expresión entre las voces. En el caso de las piezas de conjunto sí ha sido necesario realizar algunas indicaciones editoriales en este sentido, sobre todo porque los autógrafos son muy poco sistemáticos en las indicaciones correspondientes a cada una de las voces, y por ello las copias de las partes han sido esenciales. En estos casos solamente se han añadido entre corchetes los añadidos que no constan en ninguna de las fuentes.

Tanto las ligaduras como la colocación de los signos de dinámica se han reproducido lo más fielmente posible a la fuente, anotando en las notas críticas algún caso de especial dificultad y/o de divergencia entre las fuentes.

Del mismo modo se han respetado las claves como aparecen en las fuentes. Es frecuente que la línea del bajo, escrita en Fa en cuarta, alterne en ocasiones con la clave de Do para no usar líneas adicionales. En los casos en que la voz superior está en clave de Sol pero puntualmente se escribe en Do en tercera, por la misma razón, lo hemos respetado igual.

Respecto a las indicaciones de tempo, se conservan todas las indicaciones originales, y hemos desarrollado las abreviaturas, Allegro por Allº., etc.

Las apoyaturas aparecen indistintamente con raya y sin ella y en general sin ligadura entre la apoyatura y la nota principal, aunque algunos copistas sí la usan. Hemos reflejado en la edición lo escrito en la fuente original.



Hemos desarrollado la escritura abreviada de notas y otros casos en los que el autógrafo indica la repetición de algunos compases, tal y como hacen los copistas, con la intención de presentar la obra escrita al completo.

Las alteraciones se entiende que afectan a la nota todo el compás incluso si cambia de octava. En general es el criterio que preside todas las obras. Aparecen algunas alteraciones a modo de recordatorio, pero de forma puntual. Por tanto, al cambiar de compás se utiliza la indicación correspondiente si la alteración accidental no sigue vigente, por lo que se indica un becuadro normalmente, y así consta generalmente en las fuentes. Si hubiera algún añadido editorial respecto a las alteraciones, se indica entre paréntesis. Es frecuente sobre todo, en las apoyaturas que carecen en su mayoría de la indicación de la alteración correspondiente.

En cuanto a la diferenciación entre puntos y rayas verticales, hemos seguido la fuente principal, si bien en algunos casos es prácticamente imposible discernir los diferentes signos y la comparación de las distintas fuentes lo hace aún más complicado, como queda expresado en las notas críticas.

En la ficha de descripción se detallan las fuentes de cada una de las obras que aparece a continuación, antes de la edición crítica de la música propiamente dicha. Aparecen siguiendo el mismo orden numérico asignado en la ordenación cronológica. Seguidamente se indica el autor, el título y la fecha de la obra. Después se describen las fuentes que existen, numeradas por orden de importancia, es decir, si hay original autógrafo se considera la fuente principal, denominada F1; y si existe otra copia la denominamos F2. Si no hay manuscrito autógrafo, y solamente una copia, esta será la fuente principal. En cada fuente se especifica si es autógrafo o copia. Se transcribe el contenido de la portada de cada una de las fuentes y a continuación una descripción física sobre el formato y las medidas<sup>122</sup>.

Aparecen después los movimientos, la tonalidad de la obra y la signatura correspondiente al Archivo General de Palacio junto al número de referencia al catálogo publicado en 1993. Respecto a las signaturas, se indican tanto las que aparecen en el mencionado catálogo, vigentes hasta hace pocos años, junto a la nueva adjudicada a estas fuentes a partir de una posterior reordenación del fondo. Si hubiera ediciones anteriores o grabaciones de estas obras se indican a continuación. En último lugar aparecen las notas críticas de la edición de la obra.

Edición crítica de las obras de oposición. Ver apéndice IV.

---

<sup>122</sup> Sobre el tipo de papel de estas fuentes, se puede consultar G. Labrador. “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, 2, 2004, pp. 699-741. Prácticamente todas las fuentes son similares en cuanto al soporte, papel y medidas (unos 30,5 por 22 cm, aunque hay ligeras variantes), que coinciden con la forma de elaborar y usar el papel para copiar música que describe Labrador. De hecho, este autor cuenta con varias de las obras de oposición para elaborar un modelo de datación a partir de las marcas del agua del papel usado en la copia musical del entorno cortesano. Labrador, sin embargo, no diferencia claramente, a pesar de que le otorga distinta relevancia para su estudio (sin dejar claro el motivo), cuál de las fuentes de estas sonatas toma como referencia, pues de muchas de ellas hay más de una fuente, a pesar de que afirma que la partitura del compositor apenas se ha conservado, y, como se ha descrito, se guardan buena parte de los autógrafos.

#### 4.4. Descripción de las fuentes y notas críticas

##### [Nº 1] Francisco Corselli: *Sonata a violino solo* (1760)

###### Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “N.7/Sonata a violino solo/de Francisco Corselli/para la oposicion a la resulta de la /plaza que hubo vacante en la R.l Capilla/por muerte de D.n Fran.co Manalt, y se hizo/en la capilla R.l de la calle del Tesoro”.

La escritura de esta portada es de mano del propio Corselli.

En la primera página de música se puede leer en la parte superior izquierda “Sonata a violino solo” y a la derecha en el margen superior “di F. C.”.

Cuadernillo en formato apaisado, de 10 pentagramas por página, y medidas de 29,5 x 21,5 cm.

Este cuadernillo está dentro de un doble folio que tiene otra portada: “Sonata a solo de violín con/acomp.to de violon./Corselli”. Es de un ordenamiento posterior del catálogo y tiene anotado a mano en la parte superior “leg. 1.482” y más abajo el número 368 estampado en azul violeta. Tiene estampado también el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla \*Madrid\*”.

Movimientos: Adagio; Vivo; Andantino sostenuto; Presto.

Tonalidad: Re menor/Re mayor

AGP, caja 741 exp. 368 (olim leg. 1482 cat. 368), Peris, nº 809.

###### Grabaciones

*El violín español del siglo XVIII. Música en torno a la Capilla Real*. Int: Emilio Moreno (violín barroco), José María Hernández (violín Barroco), Eduardo Martínez (clave), Juan Carlos de Múlder (guitarra barroca), SEdeM, Patrimonio Musical Hispano, CD, 2000.

### Notas críticas

En la edición hemos indicado en la parte que acompaña “bajo”, puesto que la referencia al “violón” es posterior y no aparece en la fuente autógrafa ninguna indicación en este sentido.

Vivo, c. 18 sobre el Mi del bajo hay una mancha que puede confundirse con un punto.

### [Nº 2] Francisco Corselli: *Sonata a violino solo* (1765)

#### Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “N.7/Sonata a violino solo/de Francisco Corselli/Para la oposicion a la resulta de la/plaza que hubo vacante en la R.l Capilla por/muerte de D.n Cosme Perelli, y se hizo en el coro / de la R.l Capilla de Palacio el día 17 de Mayo / de 1765”.

La escritura de esta portada es de mano del propio Corselli.

En la primera página de música aparece escrito en la parte superior izquierda “Ad M. D. G. 1765 Sonata a violino solo” y en la parte superior derecha “di Fran.co Corselli” también de la mano del propio Corselli.

Es un cuadernillo en formato apaisado de 10 pentagramas por página, y medidas de 21,5 x 28,9 cm.

Este cuadernillo está dentro de un doble folio que tiene otra portada: “Sonata a solo de violín con/acomp[añamien]to de violon./Corselli”. Es de un ordenamiento posterior del catálogo y tiene anotado en la parte superior escrito a mano “leg. 1.482” y más abajo el número 362, estampado en tinta azul, y el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Movimientos: Grave; Allegro; Andantino; Presto.

Tonalidad: Re menor/Re mayor.

AGP, caja 741 exp. 362 (olim leg. 1.482 cat. 362), Peris, nº 803.

#### Notas críticas

Esta sonata presenta el mismo inicio que la sonata anterior (nº 1). Los dos primeros compases son exactamente iguales, y los cc. 3-4 presentan ligeras variantes.

Esta es la única sonata que tiene el bajo cifrado. Se han respetado todas las cifras, si bien se han colocado siempre debajo de la línea melódica, aunque en el original están escritas tanto por encima como por debajo, según el espacio que haya para anotarlas.

En esta sonata apenas hay indicaciones dinámicas, que se reducen a dos indicaciones piano y forte.

#### [Nº 3] Francisco Corselli: *Sonata a violino solo* (1768)

##### Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “N.7/Sonata a violino solo/di Francesco Corselli/Para la oposicion a la resulta de la plaza que hubo vacante en la R.l Capilla/por muerte de D.n Félix Vivencio, y se hizo en la R.l Capilla/de Palacio los días 29, y 30 de sep.bre de 1768”.

Esta portada está escrita por el propio Corselli.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonata a violino solo/D. Francesco Corselli/Año de 1768”.

Ambas fuentes están dentro de un doble folio que tiene otra portada: “Sonata a solo de violín/con acomp.to de violon/Corselli”. Es de un ordenamiento posterior del catálogo y tiene anotado en la parte superior a mano “Leg. 1.482” y más abajo estampado en tinta azul el número 363 y el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Ambas fuentes, de papel similar, forman sendos cuadernillos en formato apaisado, de 10 pentagramas por página, que miden 29,8 x 22 cm.

Movimientos: Adagio non troppo; Allegro; Cantabile e Andante; Allegro.  
Tonalidad: Re menor.

AGP: caja 741 exp. 363 (olim leg. 1.482 cat. 363), Peris, nº 804.

*Notas críticas*

La copia difiere notablemente del autógrafo en la indicación de signos de expresión. Es más detallada la escritura del copista ya que contiene bastantes más signos de interpretación; es posible que el propio Corselli considerase que el intérprete conocería cómo hacerlo o que sugiriera al propio copista el añadido de estos signos. Esta sonata presenta bastantes más indicaciones dinámicas que las anteriores.

Hemos seguido el autógrafo de Corselli y señalado en las notas críticas las diferencias.

*Adagio non troppo*, cc. 6 y 21 en el vn la ligadura abarca todo el compás; c. 14, la primera nota del vn tiene raya vertical; c. 16, ídem; c. 27; las primeras semicorcheas tienen ligaduras en dos grupos de tres y las 6 últimas semicorcheas del vn tienen raya vertical.

*Allegro*: cc. 17-22: en el vn hay rayas verticales en las dos notas finales de cada grupo 4 de semicorcheas que se repiten; c. 23 en el vn solo aparece un Si becuadro corchea en la tercera línea; c. 26 en F1 no está sostenido el primer Sol del vn; c. 33 en F2 falta la ligadura de las tres primeras notas; cc. 36-37, 39-40, las corcheas que se repiten en la línea del vn tienen raya vertical; 88-89 y 92-93, ídem cc. 36-27 y 39-40.

*Cantabile e Andante*, cc. 19-20 y 22-23 en el vn hay rayas verticales sobre la primera semicorchea del grupo de 4 que va suelta; c. 20 y 24, c. 36 las semicorcheas que van sueltas tienen raya vertical; cc. 47 y 49 las primeras semicorcheas del grupo de 4 que van sueltas tienen raya vertical; c. 50, la primera semicorchea tiene raya vertical y la ligadura no la incluye.

*Allegro*, cc. 14-17 las primeras semicorcheas de cada grupo de 6 tienen acento y no están incluidas en la ligadura; cc. 23-24 ídem; c. 31 en F2 no aparece la indicación f; cc. 71-76 ídem cc. 23-24.

#### [Nº 4] Francisco Corselli: *Sonata de violín solo* (1770)

Fuentes

F1 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “N.7/Sonata de violin solo/D.n Fran.co Corselli/año 1770.”. Tiene en la parte superior en el centro estampado el número 367 en tinta azul y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

En la primera página de música está la siguiente indicación: “Sonata de violin solo. Año de 1770. de Fran.co Corselli”.

La obra está dentro de un doble folio que tiene otra portada: “Sonata a solo de violin/con acomp.to de violon/Corselli”. Es de una ordenación posterior. En la parte superior tiene a lápiz “Leg. 1.492” y en tinta azulada 368, más abajo, y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”

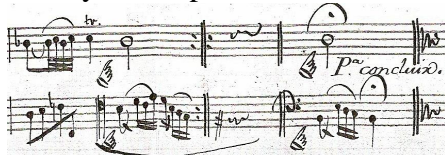
Es un cuadernillo apaisado, de 10 pentagramas por página de papel similar a las tres obras anteriores, aunque de mayor tamaño, 36,7 x 27 cm.

Esta copia tiene unos dibujos peculiares, que representan unas manos y que indican que hay que fijarse en la manera de finalizar los movimientos tras las repeticiones.

Cantable y con expresión, cc. 10-11



Cantable y con expresión, cc. 20-21:



Movimientos: Cantable, con expresión; Allegro; Andantino y con expresión; Presto.  
Tonalidad: Si b mayor.

AGP: caja 741 exp. 367 (olim leg. 1.482 cat. 367), Peris, nº 808.

#### Notas críticas

*Cantable, y con expresión*, c. 18, la penúltima corchea no se ve bien si es un Mi o Fa, por coherencia con el bajo y la primera parte del mismo compás hemos escrito Mi.

*Allegro*, las ligaduras de las semicorcheas en el vn en este movimiento son imprecisas, especialmente en los cc. 2-7, 12-14, 28-38, 42-43. Las hemos indicado de la manera más fiel a lo que contiene la fuente.

*Andantino y con expresión*, c. 35, el Fa-Si del vn parece indicar un trino y por coherencia con el pasaje lo hemos puesto, pero la indicación no está clara.



[Nº 5] **Francisco Corbelli: *Concertino a cuatro* (1770)**

*Fuentes*

**F1** Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “N.9. Concertino a quatro/due violini, viola y bajo/di Francesco Corbelli/Año de 1770”. Está escrita de mano del propio Corbelli.

Es un cuadernillo de formato apaisado con 12 pentagramas por página, y medidas de 29,7 x 21,8 cm. Cada parte de F2 forma con un cuadernillo apaisado con 10 pentagramas por página que mide 29,7 x 22 cm.

Tiene estampado en tinta azul el número 360.

Esta fuente está dentro de una carpeta de una ordenación posterior que dice en la portada: “Concertino a 4 instrumentos de cuerda/Corbelli”, y tiene estampado el mismo número 360 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla del Palacio \*Madrid\*”.



**F2.** Ms. de copista. Partichelas. Violín I, violín II, viola y bajo (2 ejemplares).



**Portadas:**

“Violín 1º/Concertino a 4. Due violini, viola e basso/D. Francesco Corselli/1770”.

“Violín 2º/Concertino a 4. Due violini,/ viola et basso./D. Francesco Corselli/1770”.

“Viola/Concertino a 4. Due violini, viola,/ e basso./D. Francesco Corselli/1770”.

“Basso/Concertino a 4: Due violini, viola/ e basso./D. Francesco Corselli/1770”.

Movimientos: Allegretto; Andantino; Vivo ma non precipitato.

Tonalidad: Re mayor

AGP: Leg. 1.482 cat. 360 (olim caja 740 exp. 360), Peris, nº 801.

*Notas críticas*

[No hay notas]

[Nº 6] **Francisco Corbelli: Sonata de violín solo (1771)**

*Fuentes*

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “N.7/Sonata de violín solo/de Francisco Corbelli/Para la oposición a dos plazas de violín vacantes en la R.l Capilla/de palacio por muerte de Dn. Joseph Bonfanti y de Dn Ph.e Sabatini/La que sirvió de 2.do exercicio, y se executó en dha R.l Cap.a/por diez opositores que concurrieron el día 22 de feb.o de 1771//siendo juezes el Mtro de Capilla, D.n Gab.l Terri, prim.o v.n./D.n Estevan Isern, D.n Domingo Rodil ambos violinistas, y Dn. Ant.o/Villazón, músico de violón de dha R.l Capilla”.

Esta portada es de mano del propio Corbelli.

En la parte superior derecha, estampado el número 369, en tinta azul, y el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Cuadernillo de formato apaisado, de 10 pentagramas por página, similar a los anteriores, y de 29,6 x 22,2 cm.

Hay otra portada “Sonata a solo de violín/con acomp[añamien]to de violon/Corselli”. Es de un ordenamiento posterior del catálogo y tiene anotado en la parte superior “Leg. 1.482” y más abajo estampado el nº 369.

Movimientos: Alegretto; Afetuoso; Vivo.

Tonalidad: La mayor.

AGP, caja 741 exp. 369 (olim leg. 1.482 cat. 369), Peris, nº 810.

### *Notas críticas*

A diferencia de las sonatas anteriores, esta tiene indicaciones dinámicas independientes para la voz de violín y para la voz de bajo, colocadas encima de la línea melódica de cada voz. Mantenemos las indicaciones pero las colocamos debajo de cada voz.

*Allegro*, cc. 95-96 en el original tienen signos de repetición, en la edición se han escrito.

### [Nº 7] Francisco Corselli: *Sonata a violino e violoncello* (1774)

#### *Fuentes*

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: "N.7/Sonata a violino, e violoncello/de Francisco Cosrelli/Año de 1774./Para la Oposicion de la plaza que obtenía D.n Jph Palomino /y la obtuvo D.n Manuel Carrera."

La portada es autógrafa también de Corselli.

Es un cuadernillo apaisado similar a los anteriores, con 10 pentagramas por página, que mide 21,4 por 29,3 cm.

Hay otra portada de doble folio que contiene esta fuente, y cuya portada indica: “Sonata de violín y violon/cello/Corselli”. Es de un ordenamiento posterior del catálogo y tiene anotado en la parte superior “Leg. 1.482” y más abajo estmapado en tinta azul el nº 370, y el sello “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Movimientos: Andantino; Adagio; Allegro con brio.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 741 exp. 370 (olim leg. 1.482 cat. 370), Peris, nº 811.

#### Notas críticas

[no hay]

#### [Nº 8] Manuel Cavaza: [Concierto para clarín y cuerda]<sup>1</sup> (1775)

#### Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



<sup>1</sup> A partir de la documentación estudiada podemos determinar que se trata de un primer movimiento de concierto y no de una sonata, término que se emplea exclusivamente para las obras a solo con acompañamiento de bajo. En el inventario de música de la Real Capilla que recibe Ugena a la muerte de Corselli, puede leerse: “N.12. Motete de tenor solo con violines, oboes y clarines obligados para la oposición de clarín del año 1775: hecho por D.n Francisco Corselli; con copia y original. Con esta se junta un Allegro de concierto de clarín, original y copia, hecho para la misma oposición por D.n Manuel Cavaza; señaladas ambas obras con dicho num. 12”, BN, M. 762, fol. 170.

Portada: no tiene.

En la primera página de música lee “N.12. dura de 5 á 6 minutos. Para oposición de clarín. Año 1775. Cavaza”.

**F2.** Ms. de copista. Partes de violín I (2 ejemplares), violín II, Viola, Baxo (3 ejemplares).



Violín 1, y violín de un copista, las partes de viola y bajo, todos de otros copista.

Portadas: “Violín 1º”; “Violín 2º”; “Viola”, “Baxo”.

Todas las portadas, tanto la partitura como las partes tienen estampado en tinta azul el nº 104 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Están dentro de un doble folio perteneciente a una organización posterior del archivo, con una portada que dice “Sonata para oposiciones/de cornetín (acomp.to cuerda)/Cabaza”.

F1 es un cuadernillo en formato apaisado de 10 pentagramas por página, que mide 31,5 x 21,9 cm. Las partes, F2, tienen formato similar.

Movimientos: Allegro comodo.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 629 exp. 104 (olim leg. 1.535, cat. 104), Peris, nº 417.

### Notas críticas

Tomo como fuente principal F1, excepto en lo referente a los matices y algunos signos de interpretación que en el original no están indicados por no ser sistemático en las indicaciones de este tipo en cada voz. Seguimos en este caso por coherencia las partes. Indico las divergencias en las notas, prevaleciendo F1 cuando no se trata de lo referido antes.

*Allegro comodo*, c. 2 y en pasajes similares, en partes de viola, la ligadura afecta a las dos ultimas partes del compás, mientras que F1 y en parte de violín la primera nota, que se repite, queda fuera de la ligadura; cc. 3-4 aparecen unas notas añadidas posteriormente, incluso sin terminar de escribir la primera parte del c. 4 no lo incluimos; c. 8 F2 la tercera, cuarta y quinta semicorchea del primer seisillo en vn1 y vn2 tienen rayas verticales encima y en F1 una ligadura, que transcribimos, lo mismo que en el segundo seisillo, las tres últimas semicorcheas ligadas en F1, en F2 tienen rayas verticales sin ligadura; c. 11 vn 1 en F1 la primer a nota Si y F2, La; c. 13 hay corrección del compositor en F1, en principio había una ligadura para las seis semicorcheas y se corrigió por dos ligaduras para cada grupo de tres; c. 14 en F2 falta el sostenido en el tercer Sol del bajo; cc. 13-14 en F2, vn1 y vn2 la ligadura abarca los seisillos completos mientras que F1 tiene una ligadura para cada tres semicorcheas; c. 17 en F2 Mi-Mi en vez de Sol-Mi; c. 40 en F2 las ligaduras agrupan las semicorcheas del vn 1 y vn2 en dos grupos de ocho; c. 42 en F2 en la va la 5ª y 6ª corcheas están una octava baja que en F1; c. 82 en el bajo en F2 en el Mi falta la línea adicional aunque está escrita por encima del Re; c. 92 en F1 dos blancas, el La con raya partida y la segunda, correspondiente a la nota, Si, no tiene la raya, que es claramente un olvido. En F2 escritas cuatro corcheas por cada blanca, seguimos F2; c. 92 en la parte de clarín, la segunda nota no está claro si es un Re o un Fa. Parece escrito un Re y corregido luego a un Fa.



[Nº 9] Francisco Corselli: *Sonata de violín solo* (1774)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: no tiene portada. En la primera página aparece “N.7./Sonata de violín solo/Año de 1776 de Fran.co Corselli”.

El formato de esta fuente, a diferencia de todos los demás, es vertical, bastante frecuente en otras de Corselli, tiene 16 pentagramas por página, y las medidas son 29,6 por 21,8 cm.

Los primeros 8 compases que forman el Largo, hasta el comienzo del Presto están superpuestos, hay pegado este fragmento sobre el papel. Hay otra escritura por debajo pero no se puede leer con claridad.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “3ª/Sonata de violin solo./Dn. Fran.co Corselli./Año de 1776”.

Es un cuadernillo con papel similar al anterior, en formato apaisado, con 10 pentagramas por página, que mide 29,8 cm por 21,5 cm.

Ambas fuentes están dentro de un doble folio que tiene otra portada: “Sonata a solo de violín/con acomp.to de violon/Corselli”. Es de un ordenamiento posterior del catálogo y tiene anotado en la parte superior a mano “Leg. 1.482” y más abajo estampado en tinta azul el número 364 y el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Movimientos: Largo-Presto; Andantino; Vivo.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 741, exp. 364 (olim leg. 1.482 cat. 364), Peris, nº 805.

#### Notas críticas

En la copia no aparece claro las indicaciones de rayas verticales sobre las notas, pero en la escritura se Corselli se aprecia claramente la diferencia entre puntos y rayas verticales.



*Largo-Presto*, cc. 27-28 en F1 hay una indicación de repetición, en F2 están escritos y en la edición los escribimos también; cc. 58-60 ídem; en F1 después del c. 39 hay 7 compases tachados; c. 66, F2 no tiene las rayas en las cuatro últimas corcheas.

*Andantino*, c. 9 en F2 las dos primeras ligaduras incluyen la semicorchea y las dos *fusas*; c. 19 en F2 hay un *f* encima del Re que no está en F1, c. 40 en F2 hay un *f* encima del Mi que no está en F1.

*Vivo*, c. 26, en F1 no está escrita la repetición de los dos compases, y consta la indicación: “la segunda vez piano”. Ídem, c. 58.

[Nº 10] Manuel Cavaza: *Sonata de flauta travesera sola y bajo* (1777)

Fuentes

F1 Ms. copista. Partitura.



Es el mismo copista que los nºs 3, 4, 5, 9 y 11.

Portada: “N.13./Sonata de Flauta Travesera, sola, y Baxo./para la oposicion del año de 1777/Dn. Man.l Cavaza”.

Tiene en la portada estampado en tinta azul el nº 105 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Es un cuadernillo de formato apaisado, con 10 pentagramas por página, y de 31,6 x 21,2 cm.

El cuadernillo está dentro de un doble folio de una ordenación posterior que indica en la portada: “Sonata de flauta para /oposiciones (sola y bajo)/Cabaza”. Tiene igualmente estampado el nº 105 y debajo el mismo sello. En la parte centro superior anotado a mano “leg. 1435”.

Movimientos: Allegro con gusto y comodidad; Largo; Allegro.  
Tonalidad: Si menor.

AGP, caja 629 exp. 105 (olim leg. 1.435 cat. 105), Peris, nº 418.

#### Notas críticas

*Allegro con gusto y comodidad*: c. 20 en F1 la última ligadura de la flauta es muy abierta y parece que incluye a las tres notas, pero no es posible musicalmente, solamente afecta a las dos primeras; c. 36-39 las ligaduras en la parte de la flauta están escritas de forma muy abierta, lo que dificulta su precisión, definir el inicio y el final; id. C. 66.

*Largo*: c. 33 el trino está desplazado hacia la nota Re de la flauta.

#### [Nº 11] Manuel Cavaza: *Sonata de oboe y bajo* (1777)

##### Fuentes

F1 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “N.13/Sonata de Oboe/Para la oposicion del Año de 1777./Por D.n Manuel Cavaza”.

Tiene impresos en tinta azul el nº 107 y el sello “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Cuadernillo de formato apaisado, con 10 pentagramas por página, y 31,6 x 21,9 cm.

La fuente está dentro de un doble folio con la portada: “Sonata de oboe para /oposiciones (solo y bajo)/Cabaza”. Tiene impresos en tinta azul el nº 107 y el sello

“Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”. Es de una ordenación posterior.

Movimientos: Andante gustoso; Andantino y con gusto; Allegro a comodidad y gusto.

Tonalidad: Si b mayor.

AGP, caja 629 exp. 107 (olim leg. 1.435 cat. 107), Peris nº 420.

#### Ediciones

M. Cabaza: *Sonate in B-Dur (1777) für Oboe und Basso continuo*, ed. Uwe Müller, Regensburg, Edition Molinari, 2000.

#### Notas críticas

*Andante gustoso*, c. 31: en el original hay 2 compases borrados; c. 63 la ligadura aunque en F1 incluye las tres notas primeras del bajo, no deben ligarse las dos primeras notas que se repiten.

#### [Nº 12] Felipe de los Ríos: *Sonata de viola sola y bajo* (1778)

#### Fuentes

F1 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “N. 11/Sonata/de viola sola/y Baxo/para la oposicion de dho instrum.to/oy 21 Marzo de 1778/de D.n Phelipe de los Rios musico/violinista de la R.l Cap.a de

S.M.". El texto desde "para la oposición..." hasta el final está añadido de una mano posterior.

En la parte superior izquierda añadido a mano "Leg. 1569" y estampado en azul el número 1007 y el sello del "Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*".

Cuadernillo en formato apaisado, de 10 pentagramas por página, de 21,5 cm por 31,2 cm.

Movimientos: Andante; Adagio no muy lento; Rondó-Allegretto.

Tonalidad: Do mayor.

AGP, caja 922 exp. 1007 (olim leg. 1.569 cat. 1007), Peris, nº 2005.

#### *Grabaciones*

*Música de cámara en la Real Capilla de Palacio (Siglo XVIII)*, Int.: Enrique Santiago (viola), Sergio Casademunt (cello), Genoveva Gálvez (clave), Vicente Espinosa (contrabajo), MEC, 1010 CD.

*Música de Cámara en la España Ilustrada*. Int. Trío Cambini (Eva-Maria Röhl, violín; Miguel Simarro, violín y viola, con Juan Carlos de Mulder). Música de Cámara de Castelldefels, Huades Arts, hyCD-23, 1995.

#### *Notas críticas*

Esta fuente es muy confusa respecto a las indicaciones de articulación de las notas, no distinguiéndose con claridad en muchos casos si son puntos o rayas.

*Rondó*, c. 118 hay un compás borrado.

[Nº 13] Joaquín Garisuain: *Sonata de fagot* (1780)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata de fagot, escrita para la oposición/de la R.l Capilla de S. M. año/ de 1781/por D.n Joaq.n Garisuain, individuo de dha Rl Cap.a”.

Esta portada está escrita de mano del propio Garisuain.

En el parte superior derecha de la portada aparece la indicación “original”, escrita de una mano diferente a la de la portada.

F2 Ms. copiado por Francisco Mencía.



Portada: “Sonata de Fagot/escrita para la oposicion/de la R.I Capilla/De S. M. C./por D.n Joaq.n Garisuain/individuo de dha R.I Cap.a/Año 1780”.

Esta fuente está guardada doblada a la mitad, y se ha escrito en una de sus partes para que sirva de referencia “Sonata para la oposición de fagot en el año de 1780/ de Dn Joaquín Garisuain”.

Son dos fuentes de diferente tamaño, aunque ambas tienen formato apaisado, y con 10 pentagramas por página. F1 mide 21,8 x 31,2 cm y la de formato grande, es similar a la de fagot de Soler.

Movimientos: Allegro moderato; Larghetto; Allegretto.

Tonalidad: Si b mayor

AGP, caja 808 exp. 606 (olim leg. 1.509 cat. 606), Peris, nº 1198.

#### Notas críticas

*Allegro moderato*, c. 7 en F2 la ligadura es para las cuatro negras del compás; c. 10, ídem; cc. 14-15 en el bajo en F2 hay dos ligaduras en vez una, que abarca desde el Re hasta el Fa; cc. 23-24, la última nota del 23 y la primera de 24 en F2 están ligadas; c. 31 en F2 el Sol del bajo tiene la indicación p; cc. 37-38 tiene diferentes indicaciones de matices F2; c. 46, F2 no tiene indicaciones dinámicas; c. 47, la apoyatura es La en vez de Fa como en F1; cc. 47-48 F2 no tiene ligaduras en las tres últimas corcheas del fagot; c. 50, F2 no tiene indicación de f ni las ligaduras en el bajo; c. 51 F2 no tiene indicación de f; cc. 52-53 ídem 47-48; c. 55 F2 no indica sfz; cc. 64-66 en F2 no tiene indicaciones dinámicas; c. 102 en fagot en F2 la ligadura

termina en el Re; c. 134, la voz del bajo en F2 tiene puntos sobre cada nota, similar a la voz de fagot.

*Larghetto*, c. 24 en F2 el primer Do y el segundo Si tienen un punto en el fagot, que no está en F1.

*Allegretto*, c. 6, en F2 en el fagot hay apoyatura antes de la primera nota, que no está en F1; después del c. 8 en F1 hay una indicación de repetición, y en F2 está escrita, por tanto, optamos por escribir la repetición de esta primera frase de 8 compases; lo mismo en el c. 32.

#### [Nº 14] Juan Oliver y Astorga: *Sonata para violín* (1780)

##### Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Archivo/Sonata nueva para violín/Para la oposicion a la resulta de la Plaza de Violin q.e hubo vacante en la / R.l Capilla por fallecimiento de D.n Salvador de Resarch; y se executo el/ dia 12 de Octubre de 1780. / D.n Juan de Oliver Astorga/Año de 1780”.

Esta partitura autógrafa presenta una escritura bastante más clara que las posteriores, más tardías, y en las que la escritura de Oliver es peor.

Es un cuadernillo de formato apaisado, con 10 pentagramas por página, y medidas de 31,7 x 22 cm.

Movimientos: Allegro moderato; Adagio, Rondó allegretto.

Tonalidad: Sol mayor.

AGP, caja 916 exp. 962 (olim leg. 1.566, cat. 962), Peris, nº 1815.

##### Notas críticas

[no hay]



[Nº 15] Felipe de los Ríos: *Sonata de viola y bajo* (1781)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata de viola y Bajo/Para la oposicion de la R.l Cap.a/de D.n Phelipe de los Rios/Año de 1781”. En el margen superior izquierda consta la siguiente anotación “en febrero”. Tiene la indicación “Leg. 1569” de una mano posterior, junto al nº 1008 estampado en tinta azul y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Es un cuadernillo de formato apaisado, de 10 pentagramas por página, y medidas de 31,6 x 22 cm.

Movimientos: Andantino; Adagio; Rondó Allegro.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 922 exp. 1008 (olim leg. 1.569 cat. 1008), Peris, nº 2006.

Notas críticas

Rondó, c. 80 se añade un becuadro en el Do del bajo.



[Nº 16] Felipe de los Ríos: *Sonata a solo de viola* (1781)

Fuentes

F1 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonata a solo de/Viola/Para la oposicion de la Rl. Cap.a de/S.M. Q.e D.s G./De D.n Phelipe de los Rios/año de 1781”.

En la parte superior izquierda aparece la siguiente indicación “en Noviembre”; en la parte superior derecha “archivo”. Ambas de diferente mano que el resto de la portada.

Además tiene escrito posteriormente “leg. 1569” y estampado en tinta azul el número 1009 y el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Es un cuadernillo de formato apaisado, de 10 pentagramas por página, que mide 21,4 x 31,8 cm.

Movimientos: Variaciones-Andantino; Adagio maestoso; Rondó Allegretto.

Tonalidad: Sol mayor.

AGP, caja 922, exp. 1.009 (olim leg. 1.569 cat. 1.009), Peris, nº 2006.

Notas críticas

[no hay]

[Nº 17] Mateo Soler: *Sonata de fagotto* (1784)

F1. Ms. de copista. Partitura.



La copia es de Francisco Mencía.

Portada: “Sonata de Fagotto/Pieza de examen/compuesta/por Dn. Matheo Soler”.

F2. Ms. de copista. Partitura.



La copia es de Francisco Mencía.

Portada: “Sonata de Fagotto/Pieza de examen/compuesta/por Dn. Matheo Soler”.

Cuaderno de formato apaisado dimensiones mayores que el resto de las fuentes, 36,8 x 26 cm.

Movimientos: Allegro; Andantino; Rondó-Allegro.

Tonalidad: Do mayor.

AGP, caja 924 exp.1.035 (olim leg. 1.571 cat. 1.035), Peris, nº 2124.

#### Grabaciones

*Affetti Musicali. Itinerari per la Música Catalana I Europea dels segles XVII I XVIII*, Int. Barcelona Consort (Jordi Colomer, Jordi Argelaga, Josep Borrás, Madrona Elías), La Má de Guido, LMDG 2020, 1996.

#### Notas críticas

Tomo como fuente principal F1, que es la más completa en cuanto a indicaciones dinámicas y de articulación, a pesar de haber sido realizadas por el mismo copista. Es posible que algunas indicaciones dinámicas sean de distintas manos, puesto que aparecen distintas formas de indicar el forte: ffor, for, f, fe.

*Allegro*, c. 1 aparece borrado una indicación de po; c. 5 aparece borrada una indicación de f.

#### [Nº 18] Gaetano Brunetti: Sonata de violín y bajo (1787)<sup>2</sup>

##### Fuentes

F1 Ms. de copista. Partitura.



<sup>2</sup> Nº 70 del catálogo de G. Labrador: *Gaetano Brunetti...*, p. 94.

La copia es de Francisco Mencía.

Portada: “Archivo/Sonata de Violin/y Baxo/Para la Oposicion/que se ha de ejecutar en la R.l/ Capilla de S.M./el dia 27 de febrero de 87./compuesta por D.n C. Brunetti”.

En la parte superior izquierda tiene estampado en tinta azul el nº 1312 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Es un cuadernillo de formato apaisado, de 12 pentagramas por página, con medidas 34 x 24,1 cm.

La tinta ha traspasado el papel, sobre todo la cabeza de las notas.

Movimientos: Allegro moderato; Largo sostenuto; Allegro Vivace.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 1.002, exp. 1.312 (olim leg. 1.602 cat. 1.312), Peris, nº 245.

#### Notas críticas

*Allegro moderato*, c. 52, en el bajo aparece un Mi dos veces becuadro, parece lógico que sea el primero sostenido y el segundo becuadro, como el violín;

*Allegro Vivace*, c. 46 en las tres primeras corcheas no hay puntos sobre las notas, en lo que parece un olvido.

#### [Nº 19] Manuel Cavaza: [Concierto de trompa y cuerda]<sup>3</sup> (1788)

##### Fuentes

F1 Ms. copia de Mencía. Partitura.



<sup>3</sup> El título de la obra, que no consta en la fuente, lo identificamos en los planes de ejercicios propuestos para esta oposición (AGP, Real Capilla, caja 224 exp. 12): “Día 9 de septiembre de 1788. Tocará cada uno de los opositores un concierto a su arbitrio y para acordarlos, o probarlos se citarán a la Real Capilla, avisando a cuatro violines, una viola, un violón y un contrabajo”. Ver apéndice documental, documento nº 9.



No tiene portada. En la primera página de música se lee “Para la oposicion del año 1788// del Sr. Cavazza”.

Este cuadernillo tiene formato apaisado, de 10 pentagramas por página, y mide 31 x 21,7 cm.

Está dentro de un doble folio que tiene una portada posterior: “Sonata de trompa para oposiciones (sola y cuerda)/Cabaza”. Tiene estampado en tinta azul el número 106 y debajo el sello “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”, como la primera página de música.

Movimientos: Allegro comodo.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 629 exp. 106 (olim leg. 1.435 cat. 106), Peris, nº 419.

## Notas críticas

[no hay]

**[N° 20] Gaetano Brunetti: *Sonata de viola* (1789)<sup>4</sup>**

## Fuentes

**F1 Ms. de copista. Partitura.**



Copia de Francisco Mencía.

Portada: “Sonata/Para la oposicion de Viola/que se ha de executar el dia 31 de Julio/En la R.l Capilla de S.M.C./composta/por D.n Cayetano Brunetti/Año 1789”.

<sup>4</sup> N° 71 del catálogo de G. Labrador: *Gaetano Brunetti...*, p. 94.

En la parte de la izquierda tiene estampado en tinta azul el nº 1313 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Es un cuadernillo apaisado, con 12 pentagramas por páginas, y con medidas de 25,9 x 37,4 cm.

Movimientos: Allegro moderato; Larghetto sostenuto; Rondó Allegretto.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 1.002 exp. 1.313 (olim leg. 1.602 cat. 1.313), Peris, nº 246.

#### Ediciones

Gaetano Brunetti, *sonata in D – Dur für Viola und Basso continuo*, Basilea, Winterthur, 1980.

#### Notas críticas

Es, hasta ahora, la más rica en recursos expresivos, la que más indicaciones contiene, ya que incluye indicaciones como “dolce”, “sciolte”, “espresivo”, “mancando la voce” y matices desde el pp, p, f, ff y rinf.

También es muy amplia la tesitura de la viola, alcanzando sus máximas posibilidades, lo que requiere destreza en la afinación.

#### [Nº 21] Miguel de Lope: *Sonata de bajón* (1791)

F1 Ms. de copista. Partitura.



La copia es de Francisco Mencía.

Portada: “Sonata de Bajon/para la Oposicion/de la Tercera Plaza vacante/en la R.l Cap.lla de S.M./de D. Miguel de Lope/1791./se executo el dia 9 de febrero”. Esta última indicación está escrita por otra mano que la que escribe los datos de la portada.

Es un cuadernillo apaisado, del mismo tipo de papel que las anteriores, de 10 pentagramas por página, que mide 31,2 x 21,5 cm.

Movimientos: Andante Moderato; Allegro non molto; Andante Moderato.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 1.002 exp. 1.320 (olim leg. 1.602 cat. 1.320), Peris, nº 1570.

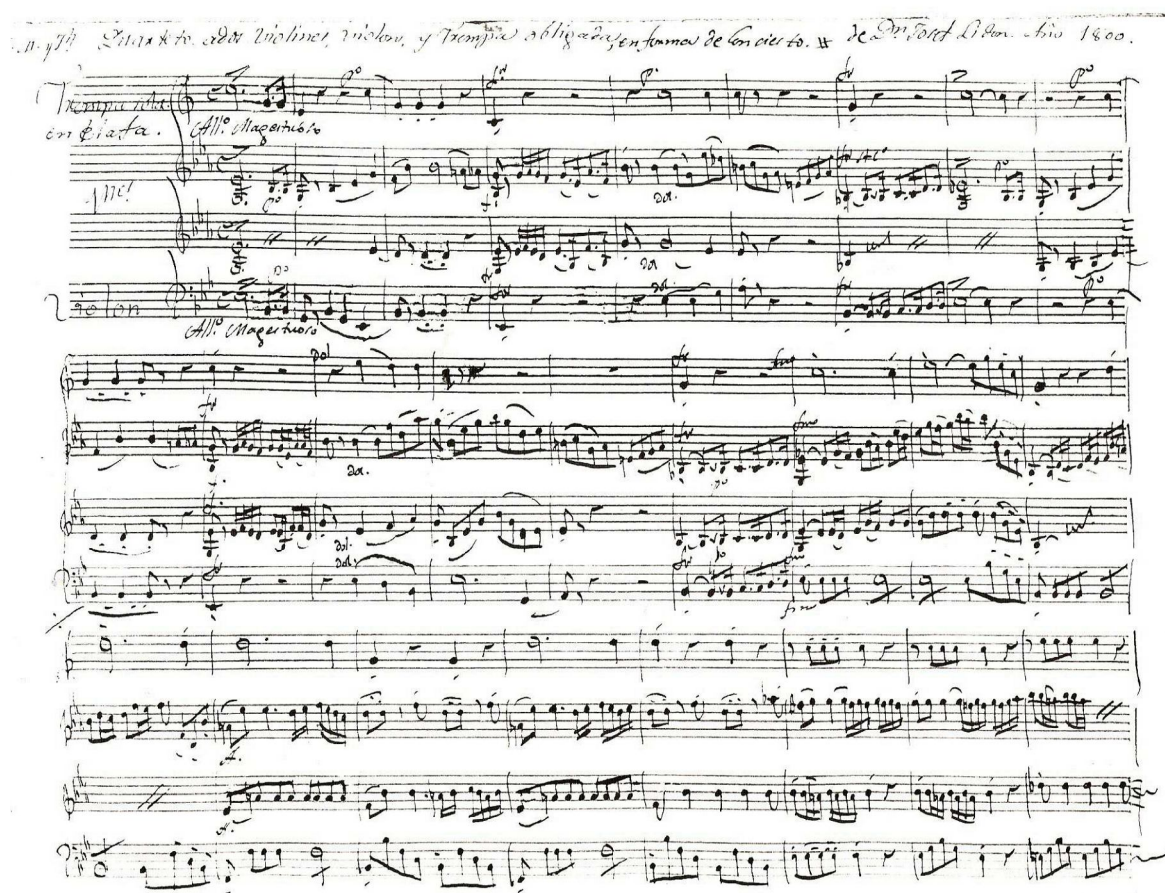
*Notas críticas*

[no hay]

**[Nº 22] José Lidón: Cuarteto a dos violines, violón y trompa obligada en forma de concierto (1800)**

*Fuentes*

F1 Manuscrito autógrafo. Partitura.



Portada: “Para un examen que se hizo en 27 de Nov.re de 1800/reservado/Quartetto a dos violines, violon,/y trompa obligada/en forma de Concierto/De Dn. Josef Lidon/1800”.

La portada no parece escrita por Lidón.

Al final de la partitura dice Lidón “Dia 24. de no.bre de 1800”.



En la primera página de música, indica Lidón “J. M. y Jh. Quarteto a dos violines, violon, y trompa obligada, en forma de concierto # de Dn Josef Lidon. Año 1800”. Esta indicación está escrita por el propio Lidón.

Es un cuadernillo de formato apaisado, con 12 pentagramas por página, y medidas 31,2 x 21,8 cm.

F2 Ms. de copista. Trompa (dos partes); violín I, violín II, violón.



Portadas:

“Trompa sola/Quartetto”.

“Trompa sola/Quartetto” de diferente mano de copia pero muy parecido.

“violín primero/ Quartetto” del copista de la parte 1 de trompa.

“violín segundo/ Quartetto” del copista de la parte 1 de trompa.

“violón primero/ Quartetto” del copista de la parte 1 de trompa.

Cada una de las partes forma un cuadernillo de disposición apaisada, y cada uno mide 21,5 x 30,1 cm.

Todas las fuentes se encuentran guardadas en un cuadernillo superpuesto de una ordenación posterior que dice “Cuarteto a dos violines, violon y/trompa obligada (para oposiciones)/Lidon”. En la parte superior izquierda tiene estampado el número 810 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio\*Madrid\*”.

Movimientos: Allegro magestuoso; Largo; Allegretto.

Tonalidad: Mi b mayor.

AGP, caja 870 exp. 810 (olim leg. 1.536 cat. 810), Peris, nº 1558.



### Ediciones

VVAA: *Música española para orquesta de cuerda*, ed. T. Garrido, Madrid, ICCMU, 1998.

### Notas críticas

Al inicio de la obra, en F1, en el sistema de la trompa indica “Trompa sola en Elafa”.

Es la obra más inconsistente en cuanto a las indicaciones de expresión, articulación y matices, tanto en la fuente autógrafa como en la copia de las partes. He intentado ofrecer una versión lo más coherente posible, a partir de ambas fuentes. En las notas siguientes indico las opciones tomadas respecto a las fuentes disponibles. No indico ninguna nota respecto a la indicación de los matices que Lidón no apunta sistemáticamente en cada instrumento, que las partes sí recogen.

*Allegro magestuoso*, c. 4 vn II el sol en F1 no tiene raya; c. 6 en el violín II el Mi no tiene raya; c. 10, vn I el primer La no tiene raya; c. 15 en la primera nota del vn II en F1 falta la raya; c. 26 en vn I de F2 se repite la ligadura entre el Si-La en los grupos segundo y cuarto; c. 28 en vn I Do-La no tiene raya; c. 30 en F2 el violón tiene en la primera nota una raya, y en Vn II en F1 no hay ligadura entre Mi-Do semicorcheas; 32 en F1 en trompa no indica el regulador que sí está en las dos partes de F2; c. 44 en el violón ni en F1 ni en F2 constan rayas en las trs últimas notas; c. 56 en vn I el primer Mi no tiene raya en F1; c. 66 en vn II y violón en F1 no aparece ligadura; c. 69 en vn II en F1 no aparece la raya vertical; c. 73 en F1 en vn II no aparece la raya; c. 84, ni en F1 ni F2 hay raya en la nota del violón; en F2 en la trompa la tercera nota de los tres tresillos lleva raya, igual que c. 86, 99, 100, c. 92 eb F2 hay rayas en las primeras notas en vn I, vn I y violón; c. 96 en vn II no hay raya; c. 106 en violón en F1 no tiene raya la primera nota.

*Largo*, c. 11, la primera nota del vn I en F1 no tiene raya; c. 32 en vn I en F1 las últimas dos corcheas con punto no están ligadas.

*Allegretto*, c. 40 en F1 la segunda nota del vn I y la primera de vn II no llevan raya; c. 42 vn I y vn II no presentan ni puntos, ni ligadura ni la raya de la última nota, idem c. 43; c. 60 la tercera nota del la trompa no tiene raya; c. 72, en F1 no hay rayas en el violón; cc. 77-78, las rayas en vn I, vn II y violón aparecen de distinta manera: en vn I solo en el sol; en vn II falta en la tercera nota; en el violón falta en la segunda y tercera notas; c. 80 en F1 en violón la primera nota no tiene raya; c. 81 no tienen raya ni vn I ni vn II en la última nota; c. 82 ni vn I ni violón tienen raya; c. 83 violón no tiene rayas en F1; c. 87 en F1 la trompa en la primera nota, Mi no tiene raya; c. 102 en F1 la trompa en el Sol no tiene raya; c. 114 en F1, vn II y violón no tienen raya en la primera nota; c. 119 en F1 el Do de la trompa no tiene raya.

[Nº 23] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de violín* (1801)

F1: Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: "Sonata para violín/Oliver y Astorga/año 1801".

Cuadernillo en formato apaisado con 10 pentagramas por página y medidas. 31,7 por 21,8 cm.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonata/de Violin para la Oposicion que se/ejecutó en el día 14 de Octubre de 1801; para proveerse una Plaza de /viola con ascenso a la clase de violin/compuesta por D.<sup>n</sup> Juan Oliver”.

Cada fuente es un cuadernillo en formato apaisado con 10 pentagramas por página, y mide 31,6 por 21,8 cm.

Movimientos: Allegro moderato; Adagio; Allegro brillante.

Tonalidad: Mi b mayor.

AGP, caja 916 exp.963 (olim leg. 1566 cat. 963), Peris, nº 1816.

*Notas críticas*

El uso de puntos o rayas verticales sobre las notas es prácticamente imposible de discernir. Aún así hemos intentado seguir lo más fielmente lo que consta en las fuentes.

*Allegro moderato*, c. 18 la última nota del bajo en F1 Mi en F2 Sol; c. 21 la primera nota del bajo en F1 Si y en F2, Fa; c. 68 en F2 hay signo de trino sobre el Sol del violín, en F1 no aparece, aunque parece claro que en las notas largas finales siempre se interpreta un trino, haya signo o no; c. 72-74 en esta repetición de los tres compases anteriores en F1 no aparecen en el violín ni las ligaduras ni las rayas verticales sobre las notas, que sí las pone el copista en F2, seguimos F1.

*Allegro brillante*, cc. 5 y 7 en F2 no hay trinos en la parte del violín.

[Nº 24] Antonio Ugena: *Pieza de examen para fagot y bajo* (1802)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Archivo/Pieza de Examen p.a la oposicion de Fagot/En 4 de Mayo de 1802/Dispuesta por D. Antonio Ugéna”.

La portada está escrita por el propio Ugena.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Pieza de Examen/para la Oposicion/de Fagot:/en 4 de Mayo de 1802/Dispuesta por D. Antonio Ugéna”

Cada fuente forma un cuadernillo de formato apaisado, con 10 pentagramas por página. F1 mide: F1 31 x 21,5 cm y F2 31 x 21,4 cm.

Ambas tienen sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*” e impreso en la misma tinta azul en la parte superior el nº 1244.

Movimientos: Allegro Moderato; Andante larghetto; Allegro.

Tonalidad: Sol mayor.

AGP, caja 986 exp. 1.244 (olim leg. 1.594 cat. 1.244), Peris, nº 2361.

*Notas críticas*

En F1 en el primer movimiento la indicación del trino no está clara como en el resto de la obra. El copista usa siempre el mismo símbolo y optamos entonces por unificarlo y usar siempre tr.

*Allegro*, en F1 al comienzo indica “Allegro Mod.to”, se aprecia que la indicación originaria era Allegretto, y que el “tto” final está tachado.

*Andante Larghetto*, c. 44 hay dos indicaciones seguidas de p en el bajo, solamente ponemos una. En este compás las indicaciones dinámicas son algo confusas, hasta ahora las indicaciones se hacían para cada voz, en este pasaje están en el centro entre ambos pentagramas pero no están claros.

[Nº 25] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de violín y bajo* (1803)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata de Violin/y Bajo/de Oliver y Astorga/Año de 1803”.

La portada es de mano de Oliver. Tiene estampado el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*” y el número 964 en la parte superior derecha, en tinta azul.

Es un cuadernillo de formato apaisado con 10 pentagramas por página. Las medidas son 30,9 x 21,9 cm.



F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonatta de violin/y Baxo./Para la oposicion que se ejecutó en el dia 22 de Agosto de 1803/para proveerse Dos Plazas de Viola con ascenso a Violin/compuesta por D. Juan Oliver”.

Es un cuadernillo de formato apaisado de 10 pentagramas por página. Las medidas son 31,9 por 21,9 cm.

Movimientos: Allegro moderato; Adagio; Allegretto.

Tonalidad: La mayor.

AGP, caja 916 exp. 964 (olim leg. 1.566 cat. 964), Peris, nº 1817.

*Notas críticas*

Todos los signos de trinos sobre las notas de Oliver son una especie de olita, pero el copista todos los escribe tr lo cual deja claro que ambos signos indican lo mismo. En el *Allegretto* todas las indicaciones del copista parecen ser puntos sobre las notas, a diferencia de las rayas marcadas que hace Oliver. Seguimos F1.

*Allegro moderato*, c. 31, en F2 aparecen debajo de la primera blanca un p y de la segunda un f al igual que el compás 28, en F1 no constan.

*Allegretto*, c. 85 en F1 el último Si del violín es blanca; c. 218, ídem.

[Nº 26] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de viola y bajo* (1803)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata de viola/y Bajo/ de Oliver y Astorga/año de 1803”.

En la parte superior central de la portada, se lee de otra mano posterior “(Borrador)”. Estampado en tinta azul el nº 957, y debajo anotado a mano “leg. 1566”. Debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

En la primera página del manuscrito hay una indicación “#se copiará el Adagio antes de este Allº”.



F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Archivo/Sonata/de Viola y Bajo/ Para la oposicion que se ejecutó en el dia 17 de Agosto de 1803, con/ascenso a Violin. De Dn. Juan Oliver y Astorga” firma copista, y la portada escrita de mano del copista. Tiene un añadido escrito a lápiz muy posterior en la parte superior central que dice “original”.

Cada una de las fuentes forma un cuadernillo de papel similar, en formato apaisado con 10 pentagramas por página, y un poco más pequeño el formato de la copia. F1 mide 31,2 x 22 cm, y F2 30,8 x 21,3 cm.

Movimientos: Adagio; Allegro brillante.

Tonalidad: Do mayor/menor.

AGP, caja 916 exp. 957 (olim leg. 1.566, cat. 957), Peris, nº 1810.

*Notas críticas*

Como en la sonata anterior, F1 y F2 son diferentes en la indicación de rayas y puntos encima de las notas. Seguimos F1.

*Adagio*, c. 3 F2 tiene también una apoyatura en la primera nota del grupo final del tresillo de corcheas, en F1 no está.

*Allegro*, c. 29 en F2 las primeras cuatro corcheas están dentro de una ligadura; cc. 71 en F2 el segundo tresillo tiene indicación de rayas verticales y los dos últimos grupos de tres corcheas no tienen ninguna indicación; c. 125 en F2 el último tresillo sí tiene las rayas verticales; cc. 144 y 148 en F2 las últimas cuatro notas tienen ligaduras entre la primera nota y la segunda y entre la segunda y la tercera.

[Nº 27] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de violín y bajo* (1804)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata 13 para oposicion/de Violin y Bajo/ de D. Juan Oliver y Astorga/año de 1804”.

La portada es de mano de Oliver pero hay algunas palabras añadidas por el copista de F2: “para la oposición” y “Año de 1804”.

En la portada hay estampado en tinta azul el nº 965 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonata de Violin/Para la Oposicion en 24 de Mayo de 1804/De D. Juan Oliver y Astorga”.

En la portada hay impreso en tinta azul el nº 965 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Ambas fuentes son dos cuadernillos de papel similar, en formato apaisado y 10 pentagramas por folio. Las medidas son F1 30,8 x 21,7 cm; F2 31,8 x 21,8 cm.

Movimientos: Allegro moderato; Adagio; Rondó-Allegretto cantabile.

Tonalidad: Mi b mayor.

AGP, caja 916 exp. 965 (olim leg. 1.566 cat. 965), Peris nº 1818.

*Notas críticas*

La grafía de Oliver tiene el trazo ya muy tembloroso (en 1804, cuando escribe esta obra Oliver tenía más de 70 años).

*Allegro moderato*, c. 51 las tres notas del segundo tresillo del vn en F2 llevan raya.

*Adagio*, c. 6 en F2 las dos primeras notas del bajo tienen raya vertical.

*Rondó*, c. 17 en F2 hay un raya vertical sobre la última nota del vn; c. 20 F2 tiene una ligadura entre las primeras dos notas que no está en F1; cc. 79-81 en F2 no hay ligaduras en la parte del violín; c. 114 las dos últimas notas del vn en F2 tienen punto y ligadura.

[Nº 28] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de viola y bajo* (1804)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Archivo/Sonata 1ª para la oposicion en 18 de Mayo/de Viola y Bajo/de D.n Juan Oliver y Astorga/Año de 1804.”.

En la portada hay indicaciones añadidas del copista: “Archivo” en la parte superior izquierda, y “para la oposición en 18 de Mayo” y un subrayado en forma de 6 cruces pequeñas debajo de la palabra viola, y “Año de 1804”.

La portada tiene en la parte superior derecha estampado en tinta azul el nº 958 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: "Sonata 1ª para la Oposicion en 18 de Mayo./de Viola y Bajo/de/D.<sup>n</sup> Juan Oliver y Astorga/año de 1804."

La portada es de la mano del copista. Tiene estampado en azul el nº 958, debajo a mano y bolígrafo escrito "= leg. 1566" y debajo estampado el sello del "Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*".

Cada fuente es un cuadernillo del mismo papel y formato apaisado, con 10 pentagramas por página, que miden F1 30,8 x 21,6 cm, y F2 30,6 x 21 cm.

Movimientos: Adagio; Presto.

Tonalidad: Sol mayor.

AGP, caja 916 exp. 958 (olim leg. 1.566 cat. 958), Peris, nº 1811.

*Grabaciones*

*Música de cámara en la Real Capilla de Palacio (Siglo XVIII)*, Int.: Enrique Santiago (viola), Sergio Casademunt (cello), Genoveva Gálvez (clave), Vicente Espinosa (contrabajo), MEC, 1010 CD.

*Notas críticas*

*Presto*, c. 6 el segundo Do de la viola corchea; c. 31 F2 no tiene la ligadura de la viola; c. 123 falta el Si negra última del bajo en F1.

[Nº 29] Juan Oliver y Astorga: 2ª Sonata de viola y bajo (1804)

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “2ª/Sonata 2ª para examen/de Viola y Bajo/de D.º Juan Oliver y Astorga./Año de 1804/Es la Segunda Sonata.”.

La portada es de mano de Oliver pero tiene añadidos del que realiza la copia: “2.ª” en la parte superior central; “2ª para el examen”, un subrayado sobre la palabra viola, y “Año de 1804” y debajo “Es la segunda sonata”.

Esta portada tiene anotado a mano en la parte superior derecha posteriormente “copia”. Tiene estampado el nº 9590 en tinta azul y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.



F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “2ª/Sonata de Viola/Para la Oposicion en 25 de Mayo de 1804./De D. Juan Oliver y Astorga/Nota Es la seg.da que se compuso para oyr a uno q.e no entró en el dia que se/ejecutó la primera, y mandó S. Em.<sup>a</sup> que se le oyera.”

Esta portada tiene anotado de mano posterior a lápiz “orig” en la parte superior, a la derecha.

Son dos cuadernillos similares, mismo papel y formato apaisado, con 10 pentagramas cada página, y cuyas medidas son: F1 31 x 21,7 cm y F2, 31,2 x 21,7 cm.

Movimientos: Adagio; Allegro.

Tonalidad: Fa menor.

AGP, caja 916 exp. 959 (olim leg. 1.566 cat. 959), Peris, nº 1812.

*Notas críticas*

*Allegro*, cc. 7-11 en F1 la viola escrita en clave de Sol, en F2 en Do en tercera, en la edición no se cambia la clave, continúa en Do en tercera; c. 40 en F1 el Sol no tiene bemol y en F2 sí, lo incluimos; c. 75 en F2 las cuatro últimas corcheas también tienen las rayas verticales, el copista las omite desde el c. 76.

[Nº 30] Antonio Ugena: *Pieza de trompa* (1804)

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Pieza p.a un Examen de Trompa//En Abril de 1804/De D. Antonio Ugéna/Año de 1804”.

Es un cuadernillo de formato apaisado, con 10 pentagramas por página, y cuyas medidas son: 30,3 x 21,8 cm.



F2 Ms. de copista. Partes de trompa (2), violín I, violín II y acompañamiento (2).



Portadas: “Trompa/Ugena/Año de 1804”.

“Trompa Para los examinadores/Ugena/año de 1804”.

“Violín Iº/Ugena/Año de 1804”.

“Violín 2º/Ugena/Año de 1804”.

“1/Acomp.to./Ugena/Año de 1804”.

“2/ Acompañamiento./Ugena/Año de 1804”.

Cada una de las partes forma un cuadernillo de formato apaisado, con 10 pentagramas por página, y tamaño de 30,7 x 21,5 cm.

Todos los cuadernillos, tanto el ms. autógrafo como cada una de las partes tienen sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*” y el número 1245 estampado en color azul.

Movimientos: Andante cantabile-Allegro.

Tonalidad: Re mayor.

AGP, caja 986 exp. 1.245 (olim leg. 1.594 cat. 1.245), Peris nº 2362.

#### Ediciones

VVAA: *Música española para orquesta de cuerda*, ed. T. Garrido, Madrid, ICCMU, 1998.

### Notas críticas

*Andante cantabile*, c. 1 aparece la indicación de tempo, “Andante Cantabile” encima de los pentagramas de la trompa, y “And.te cantabile” encima de la línea de violín segundo y del acompañamiento.

*Allegro*, c. 48 en F1 hay un compás borrado; después del c. 137 hay 7 compases borrados en F1, en ambos casos puede leerse la primera idea del compositor.

### [Nº 31] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de violín y bajo* (1805)

#### Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata/de Violin y Bajo/de Dn. Juan Oliver y Astorga/Año de 1805”.

Hay anotaciones del copista, “año de 1805” y un subrayado sobre la palabra violín.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonata / de Violin y Bajo/de Dn. Juan Oliver y Astorga/Año de 1805”.

Las dos portadas tienen en la parte superior derecha estampado en tinta azul el nº 966 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.

Ambas fuentes forman un cuadernillo en formato apaisado con 10 pentagramas por página y medidas de 31,4 x 21,5 cm.

Movimientos: Allegro moderato; Adagio; Rondó-Allegretto.

Tonalidad: Si b mayor.

AGP, caja 916 exp. 966 (olim leg. 1566 cat. 966), Peris, nº 1819.

*Notas críticas*

*Allegro moderato*, c. 10 parece que Oliver escribió primero dos rayas sobre las dos primeras semicorcheas pero encima puso una ligadura, similar a lo que escribe en pasajes paralelos más adelante, como c. 26 y otros.

*Rondó*, cc. 12-13 parece que una escritura inicial que tenía dos ligaduras encima de cada tresillo de semicorchea fue corregido por una que une las seis semicorcheas en la parte del violín, o al revés, la misma escritura en F2 y las ligaduras que incluyen los tresillos son de otra tinta, hemos optado por dejar ambas indicaciones como están en ambas fuentes; c. 14 las dos corcheas en el violín en F1 no tiene ninguna indicación y en F2 tienen punto y están ligadas; c. 75 en F2 hay ligadura en las cuatro últimas semicorcheas del violín.

[Nº 32] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de viola y bajo* (1805)

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Archivo/Sonata/de Viola y Bajo/de D.n Juan Oliver y Astorga/Año de 1805”.

Tiene añadidos del copista: “Archivo” y al final “año de 1805” además subraya con 5 cruces la palabra viola.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonata/de Viola y Baxo/de D. Juan Oliver y Astorga/Año de 1805”  
misma mano que la n° 26 y 28.

Tiene escrito en el margen superior derecha a lápiz, “orig.”.

Las dos portadas tienen en la parte superior derecha estampado en tinta azul el n° 960 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”.  
La portada de F2, tiene a mano indicado leg. 1566 y en la parte superior central anotado a mano posteriormente “leg.”.

Son dos cuadernillos de papel similar, en formato apaisado, con 10 pentagramas por folio. F1 mide 31,5 x 21,8 cm y F2 31,3 x 21,5 cm.

Movimientos: Adagio; Allegro.

Tonalidad: Do mayor.

AGP, caja 916 exp. 960 (olim leg. 1566 cat. 960), Peris, n° 1813.

*Notas críticas*

En estas últimas sonatas se aprecia cierto cansancio en el compositor, y una gran economía de medios. Hay varias ocasiones en que ni siquiera escribe los compases de a dos que se repiten íntegramente. La escritura de las ligaduras es muy temblorosa y muchas indicaciones no están claras.

*Adagio*, c. 14 en F2 las últimas tres corcheas no tienen puntos, y en ambas fuentes la ligadura está indefinida respecto hasta dónde llega.

[Nº 33] José Lidón: *Sonata de viola con acompañamiento de violón* (1806)<sup>5</sup>

Fuentes

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “J. M. y Jh. Borrador de la sonata de viola p.a la oposicion de la R.l Capp.lla en este año de 1806. Mro Lidon/Sonata de viola/con acompañam.to de violon/del Mro/D.n Josef Lidón/Año 1806”

La portada está escrita de mano de Lidón.

Tiene escrito a mano “leg. 1.356” y estampado en tinta azul el número 808 y el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla \*Madrid\*”.

Es un cuadernillo de disposición apaisada con 10 pentagramas por página, y medidas de 27,5 x 21,2 cm.

Está dentro de un doble folio con la portada: “Sonata de viola con acompa.to de violon/Lidon”, el mismo número 808 y el sello estampado. A la derecha escrito a lápiz “leg. 1.536”. Es de un ordenamiento posterior.

<sup>5</sup> A pesar de estar bien datada en el catálogo (J. Peris, dir.: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993), J. Montero (“La música de cámara de José Lidón (1748-1827)”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 731-747), lee mal la fecha y da el año de composición 1800, claramente erróneo.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “2ª./Sonata/de Viola con Acomp.to/de violon/Año de 1806”.

En todas las fuentes hay una corrección en la fecha, que parece que sobre un 5 final añaden un rabito para formar el 6.

Tiene en la parte de la izquierda estampado el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla \*Madrid\*” y el número 808, en azul violeta, al lado del cual hay escrito a bolígrafo azul “=leg. 1536”. En el margen superior derecho está escrito a lápiz también “leg. 1.536”.

Es un cuadernillo de disposición apaisada, con 10 pentagramas por página, que mide 30,6 x 21,4. F1 y F2 tienen aparentemente un papel diferente.

Movimientos: Larghetto cantabile; Allegro brillante.

Tonalidad: Re menor.

AGP, caja 870 exp. 808 (olim leg. 1.536 cat. 808), Peris, nº 1556.

*Grabaciones*

*Música de cámara en la Real Capilla de Palacio (Siglo XVIII)*, Int.: Enrique Santiago (viola), Sergio Casademunt (cello), Genoveva Gálvez (clave), Vicente Espinosa (contrabajo). MEC, 1010 CD.



### Notas críticas

Ambas fuentes son bastante confusas en la indicación de los puntos y rayas sobre las notas. Se aprecia ligeramente una diferencia en el trazo, siendo los puntos cortitas rayas horizontales. He seguido la fuente lo más fielmente posible, aunque no es posible en algunos casos distinguir entre los dos signos. En la copia hay indicaciones de mano de Lidón.

*Allegro brillante*, c. 56, en F2 las últimas tres semicorcheas no están ligadas, c. 71 en F2 en la primera nota de la viola no hay ni raya ni punto; cc. 86-89 en F2 hay rayas sobre la primera y tercera nota del bajo y sobre la segunda del violín; c. 76 en F2 no hay raya sobre el Do del violín; c. 113 en F2 hay un trino sobre el Sol del violín.

### [Nº 34] José Lidón: *Sonata de violín con acompañamiento de violón* (1806)<sup>6</sup>

#### Fuentes

F1 Ms. de copista. Partitura.



Portada: "I.<sup>a</sup>/Sonata/de Violin con Acomp.to/de violon/Lidon/año de 1806".

Añadido "Lidón" de otra mano; está corregida la fecha, sobre un 5 se escribe un 6.

Es un cuadernillo de disposición apaisada, con 10 pentagramas por página y medidas de 31,8 x 21,3 cm.

Movimientos: Allegro; Adagio; Rondó-Allegro.

Tonalidad: Si b mayor.

AGP, caja 870, exp. 1809 (olim leg. 1.536 cat. 809), Peris nº 1557.

<sup>6</sup> Ibid.



*Notas críticas*

*Allegro*, c. 1 en F2 los f del inicio parecen añadidos de otra mano, quizá del propio autor.

Aunque hemos respetado el original sin hacer añadidos en cuanto a indicaciones expresivas de puntos o rayas no hay coherencia en su uso.

[Nº 35] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de violín y bajo* (1807)

*Fuentes*

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata/Para Violin y Bajo/de D.n/Juan Oliver Astorga”.  
Es de mano de Oliver.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada: “Sonata para Violin y Baxo/de D.<sup>n</sup> Juan Oliver/Astorga/1807”.

Las dos portadas tienen en la parte superior derecha estampado en tinta azul el nº 966 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”. Ambas fuentes son sendos cuadernillos del mismo tipo de papel, formato apaisado, de 10 pentagramas por página, que miden, F1 32 x 21,9 cm y F2 30,5 x 21,3 cm.

Movimientos: Allego moderato; Adagio; Presto.

Tonalidad: La mayor.

AGP, caja 916 exp. 967 (olim leg. 1.566 cat. 967), Peris, nº 1820.

#### Notas críticas

En ambas fuentes las ligaduras están bastante indefinidas respecto a su inicio y final.

*Presto*, c. 108 en F2 no aparece la ligadura del vn.

[Nº 36] Juan Oliver y Astorga: *Sonata de viola y bajo* (1807)

*Fuentes*

F1 Ms. autógrafo. Partitura.



Portada: “Sonata de Viola/de D.<sup>n</sup> Juan Oliver Astorga”.

Está escrita de mano del propio Oliver. Detrás de la palabra viola está escrito a lápiz “y bajo”, que parece copiado de la portada de la copia.

F2 Ms. de copista. Partitura.



Portada “Sonata/De Viola y Baxo/De D. Juan Oliver,/Astorga/Año de 1807”.

Tiene a mano escrito a bolígrafo de tinta azul debajo del nº 961 “leg. 1566”.

Las dos portadas tienen en la parte superior derecha estampado en tinta azul el nº 966 y debajo el sello del “Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio \*Madrid\*”. Son dos cuadernillos similares en papel y formato apaisado, con 10 pentagramas por página, que miden F1 31,8 x 21,6 cm, y F2 30,6 x 21,5 cm.

Movimientos: Adagio; Allegro moderato.

Tonalidad: Do menor.

AGP, caja 916 exp. 961 (olim leg. 1.566 cat. 961), Peris, nº 1814.

#### Notas críticas

La escritura de Oliver es muy mala, se aprecia una escritura muy temblorosa. Las ligaduras son muy indefinidas y tienen un trazo muy ondulado. La copia, aunque es una escritura muy clara, en el caso de las ligaduras, son tan abiertas que en ocasiones no está claro a qué notas afecta.



## CONCLUSIONES

---



A lo largo de la tesis se ha realizado un estudio sistemático de la organización de la música en la Corte de Carlos III y Carlos IV. Se han analizado las estructuras destinadas a la práctica musical así como el funcionamiento de las secciones de la Casa Real en las que ésta se inscribe, la Real Capilla y la Real Cámara. De este modo, se ha configurado un marco general que resultará esencial en futuras aproximaciones a la música de la época. La ausencia de trabajos de este tipo sobre la música en la Corte, central en la música española de este periodo, se explica en parte por la ingente documentación generada por la maquinaria administrativa de la Casa Real y la dificultad de una revisión crítica de la misma, ya que la música forma parte de una organización de gran complejidad. Aunque existen trabajos centrados en otros aspectos relacionados con la Casa Real, los reinados de Carlos III y Carlos IV apenas habían sido analizados desde esta perspectiva.

Esta investigación ha permitido establecer las características de la organización musical de la Real Capilla y la Real Cámara. Se han definido los cargos musicales de cada una de ellas y sus características. Asimismo, se ha reconstruido la plantilla de músicos que integraron estas plazas desde 1756 hasta 1808, lo que conlleva la identificación de los que estuvieron vinculados a la Corte en estos más de cincuenta años.

Las dos instituciones que aglutinan la actividad musical en la Corte, la Real Capilla y la Real Cámara, son muy diferentes entre sí. La Real Capilla tiene como fin primordial servir a la monarquía en el aspecto religioso. Es una institución muy consolidada, cuyos orígenes se remontan a varios siglos atrás. Por el contrario, la cámara es una dependencia ligada a la figura del rey, ya que forma parte de su entorno más privado, tanto en lo referente al espacio como a los criados que sirven en él. En la capilla la música se integra en las ceremonias religiosas y desde sus inicios cuenta con un cuerpo musical propio adaptado y ampliado progresivamente a las necesidades de la solemnización del culto. Por el contrario, en la Cámara la música que se practica es mucho más libre, propia de un entorno más privado, y es el monarca quien la promueve según sus gustos e intereses. La Cámara no cuenta con estructura musical determinada sino que los músicos que son empleados en ella proceden principalmente de la Real Capilla. Su situación es muy arbitraria y cambiante, contrariamente a la estabilidad que proporcionan las plazas de la Capilla. En este panorama, por tanto, la Real Capilla es el centro de la música cortesana, ya que es la dependencia que tiene una estructura musical más amplia y organizada. Desde el punto de vista institucional su peso es indiscutible, también en lo que respecta a la música. Esto se debe, entre otras razones, a que el desarrollo de su actividad trasciende a los intereses puntuales del monarca correspondiente.

El análisis conjunto de estos dos espacios ha posibilitado valorar las relaciones, dependencias e interferencias entre ellos y su evolución a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Una mirada restringida solamente a una de ellas limita claramente la percepción de una realidad bastante más compleja, puesto que, como ha quedado demostrado, las relaciones entre estas dos dependencias son decisivas en lo referente a la música. Si bien desde la normativa de 1756 elaborada por Fernando VI la estructura general musical de la Real Capilla (a los cargos que conforman la sección musical y sus características) apenas se modifica, la Real Cámara registra novedades sustanciales, como es la creación de una sección musical propia. Es precisamente la actividad creciente de la cámara la que obligará a la adaptación de los medios musicales de



palacio a sus nuevas necesidades, lo que influirá de manera determinante también en la Real Capilla, que termina situándose, en lo relativo a su sección de músicos, supeditada a la Real Cámara. Se ha podido evaluar además lo que supuso en la música de palacio la creación de una nueva estructura de producción musical para servir al enorme impulso que Carlos IV da a la música instrumental, y cómo se adaptan para ello los medios existentes en la Casa Real. A pesar de que los puestos relacionados con la música se encuentran estipulados en los distintos departamentos de la Casa Real, los miembros de la familia real cuentan con un margen suficiente para adaptar esta organización a la actividad musical que promueven en su entorno.

Ha quedado de manifiesto igualmente que la vida musical en la Corte está determinada por el interés de cada monarca hacia esta disciplina. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la afición de Carlos III y su hijo Carlos IV, no podía ser más contrapuesta. Carlos III no se interesó por la actividad musical y por ello apenas influyó en la organización musical de la Real Capilla ni introdujo actividad alguna en su cámara. Precisamente por no intervenir en ella, posibilitó que bajo su reinado la Real Capilla funcionara de manera más cercana a su reglamento. En ciertos aspectos, que anteriormente fueron bastante problemáticos como el económico o la disciplina de los músicos, la situación fue de evidente mejora. Asimismo se respetaron algunas normas antes no aplicadas con el mismo rigor, como la selección de sus miembros mediante concursos de oposición. Al mismo tiempo, los integrantes de la Real Capilla de música, apoyados en este clima de estabilidad, lucharon por lograr mayor estabilidad y mejorar las condiciones de su labor, lo que refuerza el sentido corporativo. La Real Capilla continuó figurando como el destino profesional más codiciado entre los músicos, que suponía la culminación de toda carrera profesional.

La promoción de la actividad musical llevada a cabo por Carlos IV en su entorno privado, que contrasta con la de su padre, fue determinante en los cambios producidos en la organización de la música cortesana en estos años. Durante su etapa como príncipe heredero (1760-1788) incentivó en su cuarto una intensa vida musical protagonizada por la música instrumental, siendo él mismo un hábil intérprete del violín. Para la celebración de estas funciones, denominadas principalmente academias, convocó un grupo de instrumentistas que procedían casi al completo de la orquesta de la Real Capilla. Así, esta nueva orientación en la música de Corte dará lugar a toda una serie de cambios en la organización de la música. Los empleos musicales en el cuarto del príncipe se fueron consolidando de tal manera que cuando accedió al trono configuró finalmente una sección de música propia en la Real Cámara, si bien, con músicos que compartían estas plazas en la Real Capilla.

La nueva sección de música de la Real Cámara no constituyó una orquesta propiamente dicha, como se había establecido en la Real Capilla. Las plazas fijas de la cámara, por el contrario, se fueron otorgando a algunos de los músicos más cercanos al rey y mejor valorados por él, con independencia de la intención de fijar los puestos con características propias. Los nuevos puestos se otorgan a la medida del candidato que consiguió atraerse la voluntad real en su favor. De hecho, Carlos IV no proyectó la creación de esta nueva estructura en base a un proyecto concreto, sino que ésta que se fue formando a partir de la constante presión que los propios músicos, que se encontraban muy cercanos al rey, ejercieron sobre éste sabedores de su entusiasmo por la música.

Estos cambios cristalizarán finalmente cuando José I promulga la unión de la sección musical de la capilla y la cámara en 1809, mediante un decreto que establece solamente una plantilla de músicos que deberán trabajar para ambos espacios. Finalmente, la organización musical implantada por Carlos IV la retomó Fernando VII (1814-1834), cuando decidió volver a la estructura de la Real Capilla y la Real Cámara que había fijado su padre y, con ello, se reanudaron los conflictos que producía la existencia de dos estructuras en la articulación musical de la Casa Real.

En cuanto a la representación del poder regio a través de la música, el cambio respecto a los años anteriores es completo. La imagen del rey no se encuentra ya representada por los suntuosos montajes operísticos, sino por una agrupación instrumental formada por excelentes músicos para la interpretación de los nuevos géneros instrumentales. Este tipo de actividad musical no tiene la proyección pública de los espectáculos escénicos, ya que se produce en un contexto más privado.

Carlos IV en su gusto musical no fue ajeno a la moda musical del momento, ya que en todos los centros musicales europeos se produce un espectacular crecimiento de la música instrumental. Se configuran grupos orquestales destinados a esta práctica, que también demanda una creación constante de repertorio camerístico, por lo que el mercado se ensanchó de una manera nunca vista. Si bien se mantienen los géneros tradicionales como la música religiosa y la música vocal, es precisamente la presencia tan destacada de la música instrumental uno de los elementos que definen la música durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sin duda, la actividad musical promovida en la Corte durante la Ilustración se encuentra dentro de la tendencia general de otros centros. De hecho, los contactos con otros lugares como París, Viena o Londres a través de los diplomáticos, los editores y los propios músicos, sitúan a Carlos IV y su entorno en la vida cultural europea de su tiempo. Es el caso de músicos tan destacados como Antonio Lolli, Perre Rode, Alexandre Boucher o Bernhard Romberg, que mantuvieron contactos con la corte española.

La Real Capilla perdió durante los reinados de Carlos III y Carlos IV el rango musical de primer orden que había gozado durante mucho tiempo. Si bien en el aspecto del ceremonial religioso continuó ejerciendo su labor con gran brillantez y eficacia y mantuvo su estatus en cuanto a su nivel institucional, desde el punto de vista musical la excelencia fue desapareciendo. La sucesión de maestros y vicemaestros durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, muestra que la música en la Real Capilla no alcanza la calidad que pretendía centro de su categoría. La decisión de no sacar a concurso estas plazas privó a la institución de un músico de prestigio en el ámbito de la música religiosa, conformándose con un candidato de formado en el propio. Carlos III tiene como interés principal en la Capilla su correcto funcionamiento institucional, y no procura que posea el nivel de excelencia musical que le corresponde por su rango. Un signo de esta decadencia fue la sustitución del maestro de capilla Francesco Corselli, músico de altísimo nivel, por Antonio Ugena, un compositor mediocre, que no se implicó en el desempeño de las relevantes responsabilidades que le habían sido encomendadas. Posiblemente, Ugena se viera desalentado por la escasa atención que Carlos III prestaba a la música, y por la dedicación del príncipe Carlos a la música instrumental, para lo que convocaba de manera constante a los mejores músicos de la capilla a la asistencia a su cuarto. Cuando Carlos IV fue nombrado rey, no solamente empleaba en su Cámara a los mejores músicos de la orquesta de la Real Capilla, sino que incluso ofrece estas plazas a los músicos que contrataba de fuera. Llega incluso a

adjudicar una plaza tan relevante como la de vicemaestro al maestro de cantar de la princesa de Asturias, Francisco Federici, vaciando de contenido a este empleo que era considerado un destino de excelencia profesional. José Lidón, primer organista, maestro y reconocido compositor ya en su época, sustituyó finalmente a Ugena en 1805, cuando éste se jubiló.

En su extensa trayectoria (1768-1827) Lidón se encuentra con una coyuntura adversa debido a la cual soportó numerosas dificultades, la mayor de todas, asistir a la pérdida de la superioridad que siempre había tenido en la música de Corte el maestro de la Real Capilla. Éste se traslada en favor de los maestros de la cámara, que invadieron algunas funciones propias de su puesto, y, sobre todo, su lugar central en la música palatina. Lidón se esforzó en este contexto por conseguir los medios necesarios para restaurar la categoría de su propio cargo como representante principal de la música de la Real Capilla, con una actividad musical acorde a su importancia.

En el contexto musical que hemos descrito, los músicos instrumentistas se convierten en los protagonistas. La música camerística proporciona a los intérpretes un nuevo espacio profesional donde intervenir en otros géneros, desempeñar nuevas funciones y explorar otras posibilidades de desarrollo profesional. Es en este contexto en el que pueden destacar como virtuosos, ya que apenas tenían oportunidades hacerlo antes. Este nuevo papel de los intérpretes modifica de lleno la jerarquía tradicional de los músicos de Corte: los cantantes y los maestros de música pierden la primacía en favor de los intérpretes, especialmente los de cuerda y, sobre todo, del director y compositor de la Real Cámara.

Los instrumentistas de la Real Capilla que, como miembros de la orquesta, estaban relegados respecto a los compositores, organistas y cantores, alcanzan en estos años un estatus y unas ventajas que les sitúan en una posición completamente novedosa en la capilla. Los instrumentistas reciben recomendaciones constantes sobre su papel, subsidiario de las voces, tradicionalmente consideradas protagonistas en las funciones. Sin embargo, esta conciencia de superioridad, alentada por su papel central en la cámara, les lleva, incluso, a reivindicar un lugar principal en ella, a pesar de interpretar eminentemente música religiosa.

Este amplio grupo de intérpretes adscrito a la corte forman el núcleo profesional que se sitúa en el peldaño más elevado de la profesión: disfrutan de numerosos privilegios y gozan del mayor estatus y reconocimiento. La mayoría desarrolla de forma paralela otras actividades fuera de palacio. Su presencia era muy demandada en otros ámbitos, ya que se ha constatado su actividad habitual en los teatros y las familias de la alta nobleza. Participan asimismo en los nuevos espacios que emergen precisamente durante estos años, como los conciertos públicos.

Estas nuevas funciones amplían el horizonte profesional de los músicos, puesto que no sólo son contratados como instrumentistas, sino que con frecuencia realizan otro tipo de tareas como la enseñanza y la composición, e incluso se dedican a tareas de gestión, ya sea en relación al repertorio necesario para las funciones o de aspectos organizativos como la contratación de músicos, el encargo de las copias de partituras, la adquisición de repertorio, etc. Si bien estos músicos continúan vinculados a su principal patrono, compaginan el perfil de músico asalariado con el de profesionales liberales con una fuerte influencia en el mercado musical madrileño.

En relación a las fuentes musicales y el repertorio, ha quedado mostrado que existieron dos archivos, uno de la Real Capilla y otro perteneciente a la Real Cámara, que se constituyó en estos años. Para su estudio es imprescindible tener en cuenta las fuentes que se presentan en este trabajo, básicamente inventarios de cada una de estas papeleras de música. A lo largo de los años, gran parte de la música que integró estos fondos se ha dispersado y mucha se ha perdido, por lo que a partir de esta documentación sería posible reconstruir su contenido. Además, en el siglo XX se produjeron varios ordenamientos del material musical que se guardaba en el Palacio Real. Se perdió su ubicación original y actualmente el archivo de la Real Capilla aglutina música de ambas dependencias. Parte importante de los fondos musicales de la familia real pasó también a la Biblioteca Nacional y al Conservatorio Superior de Música de Madrid, si bien no se ha determinado aún cuál era su contenido.

Finalmente, esta tesis se centra en un repertorio musical de especial interés: las obras instrumentales de oposición de la Real Capilla. El sistema de selección de instrumentistas fue diseñado por el maestro Corselli, y desde 1760 se mantuvo vigente incluso en el reinado de Carlos IV, siempre que las plazas se dotaron por concurso. La reconstrucción de todos los procesos de selección de instrumentistas llevada a cabo en este trabajo permite conocer los aspirantes, entre los que se encuentran algunos de los nombres más destacados de la música de la época. El análisis de la documentación de estos procesos de selección arroja importante información acerca del perfil interpretativo y profesional que se les exigía en relación a las funciones que después deberían desempeñar. Junto a ello, se conservan 36 obras compuestas por músicos de la Real Capilla para estos exámenes.

A pesar de su trascendencia, es la primera vez se editan en su conjunto –la primera también de la mayoría de ellas–, lo que supone la recuperación de un repertorio de gran interés para el estudio de la música instrumental de la segunda mitad del siglo XVIII en España, de la que tenemos un repertorio bastante limitado. El ámbito cronológico, desde 1760 hasta 1807, permite estudiar la evolución del estilo y de la forma que adoptan estas obras en el contexto de la Corte. De ellas, nada menos que 31 presentan una misma forma musical, la sonata a solo, a partir de cuyo análisis podrían plantearse con cierta validez los modelos formales y su evolución. La diversidad de autores mostraría los rasgos estilísticos propios de algunos de ellos, como es el caso de Corselli y Oliver, de los que tenemos más número de obras, y en menor medida Cavaza, De Los Ríos, Lidón o Ugena.

La combinación del estudio institucional a partir del cual se han detallado los copistas junto al análisis de las fuentes del repertorio de oposición ha tenido como fruto la identificación de varios de los copistas de la Real Capilla. Teniendo en cuenta que los copistas de la capilla son los mismos que trabajan en la cámara –si bien en ésta colaboran algunos otros–, es posible plantear un estudio de mayor alcance sobre la identificación de fuentes vinculadas a la música de Corte durante estos dos reinados. Ha tenerse en cuenta que la adquisición y copia de repertorio fue muy abundante en este periodo. Para ello se establecieron contactos con algunos de los lugares centrales en la producción y edición, como Londres, Viena y París. A través de distintos intermediarios (músicos, diplomáticos, comerciantes, editores, etc) llegaba música a la corte española de continuo, por lo que existen fuentes de la época tanto manuscritas

como impresas en los fondos de palacio de gran relevancia, como se ha mostrado ya en este y otro estudios.

Para finalizar, considero que un resultado fundamental de este trabajo es que abre caminos a futuras investigaciones sobre la música española de la segunda mitad del siglo XVIII, muchos de los cuales han sido solamente propuestos en esta tesis doctoral.

## BIBLIOGRAFÍA

---



- ACKER, Yolanda (ed.): *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos (1758-1808)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 3 vols., Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1981-1984.
- AGUIRRE, M<sup>a</sup> Dolores: *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia en el siglo XVIII*, Palencia, Diputación, 1983.
- ALÉN, Pilar: "El cabildo de Santiago ante dos alternativas ¿músicos italianizados o músicos italianos? 1767-70", *Nassarre*, 9, 1983, pp. 9-32.
- : "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII", *Actas del congreso España en la música de occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 39-49.
- : *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, A Coruña, Eds. do Castro, 1995.
- ALIER, Roger: *L'òpera a Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans/Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- ALONSO, A., MARRERO, B., SANCHÓ, J. L.: "El órgano de la Capilla del Palacio Real de Madrid: noticias documentales", *Revista de Musicología*, XII, 2, 1989, pp. 535-566.
- ALONSO MARTÍN Juan José: "Fondos musicales en el Archivo General de Palacio", *El archivo de los sonidos: la gestión de los fondos musicales*, coord. P. J. Gómez González, Salamanca, Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008, pp. 339-352.
- ÁLVAREZ, José M<sup>a</sup>: *Catálogo y estudio del archivo musical de la catedral de Astorga*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1985.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, LOLO, Begoña (eds.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-CSIC, 2008.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Salud: "José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones", *Anuario Musical*, 47, 1992, pp. 153-173.
- : *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio: "Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática", *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 345-410.
- AMALRIC, Jean-Pierre, DOMERGUE, Lucienne: *La España de la Ilustración (1700-1833)*, Barcelona, Ed. Crítica, 2001.
- ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- ANDIOC, René, COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- ANGLÉS, Higinio: *La música española desde la Edad media hasta nuestros días: catálogo de la exposición histórica*, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1941.
- : "La música conservada en la Biblioteca colombina y en la catedral de Sevilla", *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 3-39.
- : "El archivo musical de la catedral de Valladolid", *Anuario Musical*, III, 1948, pp. 59-108.



- ANNIBALDI, Claudio: "Towards a theory of patronage in the Renaissance and Baroque: the perspective from anthropology and semiotics", *Recercare*, X, 1998, pp. 173-182.
- ARNOLD, F. T.: *The Art of the Accompaniment from a Through-bass as Practiced in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, Londres, Oxford University Press, 1931.
- ARTERO, José: "Oposiciones al magisterio de capilla en España, en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 192-202.
- BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del santuario de Aránzazu*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- : *Ilustración musical en el País Vasco. I. La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1990-91.
- : "La música en el Real Seminario Patriótico de Vergara en el siglo XVIII", *Mínima: Música, Danza, Drama*, vol. I, nº 2, 1992, pp. 28-29
- : "Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País: impulsora de la Ilustración Musical en el País Vasco", *Mínima: Música, Danza, Drama*, vol. I., nº 1, 1992, 38-39
- BARBIERI, Francisco A.: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri. I*, editor E. Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- : *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, editor, E. Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- : "Don Félix Máximo López", *La Correspondencia Musical*, VI, 269, 25-II-1886 y VI, 270, 4-III-1886 (repr. en F. Asenjo Barbieri: *Escritos*, ed. E. Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 435-440).
- BARCE, Ramón: *Boccherini en Madrid (Primeros años: 1768-1779)*, Madrid, 1992.
- BARREDA, Ernesto Mario: *Música española de los siglos XIII al XVIII*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1942.
- BARRENO SEVILLANO María Luisa: "El bordado de los uniformes en la corte de Carlos IV y María Luisa", *Reales Sitios*, XI, 42, 1974, pp. 12-17.
- BECKER Daniëlle: "La Vie quotidienne au collège des jeunes chanteurs de la Chapelle Royale de Madrid au XVIIè siècle", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXI, 1985, pp. 219-254.
- BELGRAY, Alice B.: *Gaetano Brunetti: an Exploratory Bio-Bibliographical Study*, tesis, Chicago, Universidad de Michigan, 1970.
- BENOIT, Marcelle: *Musiques du roi du France (1661-1733). Étude sociale*, París, Presses Universitaires de France, 1982
- BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika: "'Y que toque el abue'. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII", *Artígrama*, 12, 1996-97, pp. 293-312.
- : "Las sonatas para oposición de Francisco Corselli en la segunda mitad del XVIII", comunicación presentada en la "Tenth Biennial Conference on Baroque Music / X Congreso Bienal de Música Barroca", Universidad de La Rioja, 17 a 21 de julio de 2002 (inédita).
- BIAGIONI, Ugo: *Boccherini*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1993.
- BIMBERG, Guido: "El trasvase musical hispano-cubano en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XVI, 5, 1993, pp. 2835-2841.
- BLANCO SOLER, PIGA PASCUAL, PÉREA PETINTO: *La duquesa de Alba y su tiempo*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas S.A., 1949.

- BOCCHERINI, Luigi, CRUZ, Ramón de la: *Clementina*, eds. J. Torres y A. Gallego, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José, MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2005.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 807-851.
- : "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", *La música en España en el siglo XVIII*, eds. M. Boyd, J. J. Carreras, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 175-191.
- : *Instrumentos musicales en las colecciones españolas*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM-ICCMU, vol. 2, 2001.
- : *Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas*, exposición, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte-Fundación Museo Cerralbo, 2001.
- : "The Stradivari of the Royal Palace in Madrid / Los Stradivari del Palacio Real de Madrid", *The Decorated Instruments of Antonio Stradivari*, fotógrafo Shinichi Yokoyama, Tokio, S. Yokoyama, 2002, pp. 166-177.
- : "El piano organizado de Francisco Flórez de 1794", *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, ed. L. Morales, Almería, LEAL-instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2003, pp.141-146.
- : *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2005.
- : "Coreografía y música en las fiestas ecuestres del siglo XVIII: los Juegos de Parejas", *Revista de Musicología*, en prensa.
- BOTTINEAU, Yves: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V: 1700-1746*, Boudeaux, Féret et Fils, 1960
- BOTTINEAU, Yves: *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, De Bocard, 1986.
- BOURLIGUEUX, Guy: "A propos du compositeur José Lidón (1748-1827)", *Musique Sacrée*, serie 5ª, 150, 1975, pp. 6-7.
- : "Un hermano del padre Antonio Soler, fagotista de la Real Capilla madrileña", *Revista de Musicología*, III, 1, 1985, pp. 83-95.
- : "El violinista Pascual Juan Carriles, su familia y sus amigos", *Anuario Musical*, XLII, 1987, pp. 189-228.
- : "L'enseignement au collage des petits chanteurs de la chapelle royale de Madrid de 1700 à 1833", *École et Église en Espagne et en Amérique latine. Aspects idéologiques et institutionnels. Actes du colloque (Tours, 4-6 décembre 1987)*, Tours, Université de Tours, 1988, pp. 91-100.
- : "La música en la real capilla de Madrid durante el s. XVIII. Apuntes bibliográficos", *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988, pp. 115-125.
- BRITO, Manuel Carlos de: "Conciertos en Lisboa a finales del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, VII, 1, 1984, pp. 191-203.
- : "Portuguese-Spanish musical relations during the 18th century", *Actas del Congreso España en la música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 133-142.
- BRITO, Manuel Carlos de: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- CALAHORRA, Pedro: "Música del siglo XVIII para una loa a Carlos III, en su exaltación al trono de los españoles", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 895-903.
- CALVO MATURANA, Antonio: *María Luisa de Parma. Reina de España, esclava del mito*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- CAPDEPÓN, Paulino: "La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 33, 1993, pp. 631-648.
- Carlos IV. *Mecenas y Coleccionista*, catálogo de la exposición (Madrid del 23 de abril al 19 de julio de 2009) Madrid, Patrimonio Nacional-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ministerio de Cultura, 2009, pp. 53-74.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa, 1878 (reed. facs. Madrid, ICCMU, 2002).
- CARREIRA, Xoán Manuel: "La estancia del compositor Juan Pedro de Almeida y Motta en Mondoñedo", *Actas del congreso España en la música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 99-108.
- CARRERAS, Josep Rafael: "Els germans Pla; oboistes de la XVIII centuria", *Revista Musical Catalana*, Butlletí del Orfeó Català, 7, abril-mayo 1910.
- CARRERAS, Juan José: *La música en las catedrales en el siglo XVII. F. J. García "El Españolito" (1730-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.
- : "Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724", *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, ed. Rainer Kleinertz, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77.
- : "En torno a la introducción de la ópera de corte en España 'Alessandro nell'indie' (1738)", *España festejante. El siglo XVIII*, ed. M. Torrión, Málaga, Diputación Provincial, 2000, pp. 323-348.
- : "From Litteres to Nebra: Spanish dramatic music between tradition and modernity", *La música en España en el siglo XVIII*, eds. M. Boyd, J. J. Carreras, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 7-16.
- : "Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)", *Il Saggiatore Musicale*, 8, 1, 2001, pp. 121-169.
- , GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- , MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.
- CASARES RODICIO, Emilio: *La música en la catedral de Oviedo*, Universidad de Oviedo, 1980.
- : *La música en la catedral de León. Maestros del s XVIII y catálogo musical*, Archivos leoneses, 67, 1980.
- : *Historia de la ópera española*, Madrid, ICCMU, en prensa.
- CASCUDO, Teresa: "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV", *Artígrafa*, 12, Zaragoza, 1996-97, pp. 79-98.
- : "Iberian symphonism, 1779-1809: some observations", *La música en España en el siglo XVIII*, eds. J. J. Carreras, M. Boyd, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 144-156.
- CASTRO Y SERRANO, José de: *Los cuartetos del conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*, Madrid, Centro General de Administración, 1866.

- Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de música manuscrita*, vol. I, Madrid, Patrimonio Nacional-Fundación Caja Madrid, 2006.
- Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.
- CEPEDA ADÁN, J.: *Sociedad, vida y política en la época de Carlos III*, Madrid, 1967.
- CETRANGOLO, Annibale: *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America: Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Florencia, 1992.
- : "Nuevas informaciones sobre Giacomo Facco y los comienzos de la ópera en Iberoamérica", *Revista Musical de Venezuela*, 30-31, 1992, pp. 163-171.
- CHAPMAN, Charles: *A History of Spain*, Nueva York, MacMillan, 1918.
- CHASE, Gilbert: *The music of Spain*, Nueva York, W. W. Norton, 1941.
- CHASTENET, Jacques: *Godoy y la España de Goya*, Barcelona, Planeta, 1963.
- CHAUNU, Pierre: *La Civilisation de L'Europe des Lumières*, París, Champs-Flammarion, 1982.
- CIVIL CASTELLVI, F.: "La capilla de -música de la Catedral de Gerona (S. XVIII)", *Anales de Estudios Gerundenses*, vol. XIX, 1968-69.
- CLIMENT, José: "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII", *Anuario Musical*, XVII, 1962, pp. 179-208.
- CONDESA DE YEBES: *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- Constituciones de la Concordia Funeral de la Real Capilla Música de S.M.*, Madrid, Impresor Don Plácido Barco López, 1799.
- Constituciones de la Real Hermandad de Criados de SS.MM. (que Dios guarde) situada en el Real Monasterio de Señoras Recoletas de la Encarnación de esta Corte por orden del Señor Don Felipe III. Dedicadas a Maria Santísima Señora nuestra bajo la advocación del mismo sagrado título*. Madrid, por don Plácido Barco López. Año de 1801. (RB VIII-2480)
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Tomás de Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- : *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917 (reed. facs. Madrid, ICCMU, 2004).
- : *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglos XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934 (reed. facs. Madrid, ICCMU, 2000).
- CROW, John: *Spain: the root and the flower: a history of the civilization of Spain and of the Spanish people*, Nueva York, Harper and Row, 1963.
- CRUZ, Jesús: *Los notables de Madrid. Las bases sociales de la revolución liberal española*, Madrid, Alianza, 2000.
- CUCUEL, Georges: *La Poupliniere et la musique de chambre au XVIII siècle*, París, Librairie Fischbacher, 1913 (reed. Nueva York, da Capo Press, 1972).
- DELLA CROCE, Luigi: *Il divino Boccherini. Vita opere epistolario*, Padua, G. Zanibon, 1988.
- DEMERTON, Paula y AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Las sociedades económicas de amigos del país. S. XVIII*, San Sebastián, 1974.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. E. Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 1999-2002.
- Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, dir. A. Basso, Turín, UTET, 1985-90.

- DICKENS, A. G.: *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
- DIETZ, H.-B.: "Fortunes and Misfortunes of Italian Composers in Eighteenth-Century Spain: Philipo Falconi and Francesco Corradini", *International Journal of Musicology*, VII, 1998, pp. 83-110.
- DÍEZ-CANEDO FLORES, María: "La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, 2007, pp. 41-72.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.
- DOLMETSCH, Arnold: *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, Londres, Oxford University Press, 1946.
- DÓMINGUEZ, José María: "Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti", en prensa.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Hechos y figuras de s. XVIII español*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- : *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1988.
- DOWNS, Philipp: *La música clásica*, Madrid, Akal, 1998.
- El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Exposición Aranjuez Madrid, Comunidad de Madrid-Patrimonio Nacional, 1987.
- ELÍAS, Norbert: *La société de Cour*, Flammarion, 1974.
- DURO PEÑA, E.: *La música en la catedral de Orense*, Orense, 1996.
- EGIDO, Teófanos: *Carlos IV*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2001.
- EQUIPO MADRID. *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- ERRO, Sara y DÓMINGUEZ, José María: "Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica", *Reales Sitios*, XLV, 177, 2008, pp. 48-64.
- ESPADAS BURGOS, M.: *Niveles materiales de vida en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1979.
- ESPINOSA, Alma Olga: *The Keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)*, Washington, University Press of America, 1983.
- : "Félix Máximo López, Franz Joseph Haydn and the Art of Homage", *Early Keyboard Journal*, 1998-99, pp. 133-192;
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *La duquesa de Alba y Goya, estudio biográfico, artístico*, Madrid, Aguilar, 1959.
- FARINELLI: *Fiestas Reales*, Madrid, ed. A. Bonet Correa y A. Gallego, Turner-Patrimonio Nacional, 1991 (reproducción facsímil de *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro; de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente [1758], de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que anualmente tienen los Reyes nuestros señores en el Real Sitios de Aranjuez (RB/1412)*).
- FERNÁN-NÚÑEZ, Conde de: *Vida de Carlos III*, ed. A. Morel-Fatio y A. Paz y Melia, prólogo de Juan Valera, ed. facsímil, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- FERNÁNDEZ, Roberto: *La España de los Borbones. Las reformas del siglo XVIII*, Madrid, Historia 16, 1996.
- : *Carlos III*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2001.
- : *La España de la Ilustración: la reforma de España*, Madrid, Anaya, 2009.

- FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Paloma: *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1981.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- FERRER BENIMELLI, José Antonio (ed.): *El conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.
- FISHER, Stephen C.: "A group of Haydn copies for the Court of Spain: fresh sources, rediscovered works, and new riddles", *Haydn-Studien*, 4, 2, 1978, pp. 65-84.
- : *Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works*, tesis, Universidad de Pennsylvania, 1985.
- FONSECA SÁNCHEZ-JARA, Elsa: "El método de violín de Leopold Mozart", *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 10-11, Madrid, 2005-06, pp. 95-227.
- : "Composturas y otros encargos en los instrumentos de cuerda de Carlos IV Príncipe (1760-1788)", *Reales Sitios*, XLVI, 179, 2009, pp. 42-57.
- FRANCO RUBIO, Gloria A.: *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2001.
- GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1988.
- : "Breve nota sobre el festero y la festería", *Nassarre*, V, 1, 1989, pp. 27-58.
- GÁNDARA, Xosé Crisanto: "La escuela de contrabajo en España", *Revista de Musicología*, XXIII, 1, 2000, pp. 147-186.
- : "El violón ibérico", *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 123-163.
- GARBAYO, Francisco Javier: *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- : "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de las dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)", *Anuario Musical*, 62, 2007, pp. 229-255.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (coord.): *Historia de España. Siglo XVIII. La España de los Borbones*, Madrid, Cátedra, 2002.
- GARCIA FRAILE, Dámaso: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1981.
- : "Un drama heroico en verso castellano: *Glaura y Cariolano* de Joseph Lidón, representado en Madrid, en el tercer aniversario del descubrimiento de América", *Música y teatro en España*, ed. Rainer Kleinertz, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 145-176.
- : *José Lidón. La música para teclado*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.
- GARCÍA HERNÁN, David: *La nobleza en la España Moderna*, Madrid, Istmo, 1992.
- GARCÍA MARCELLÁN, José: *Reorganización del archivo de música de la real capilla (de 1734 a 1918). Historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la capilla*, Madrid, Imp. de Bernardo Rodríguez, 1919.
- : *Catálogo del archivo de música del Palacio Real*, Madrid, Editora Nacional, 1938.
- GEMBERO USTÁRROZ, María: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.

- : “El preclasicismo musical español a través de un concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 133-149.
- GILLESPIE, John: “The Keyboard Sonatas of Félix Máximo López”, *Studies in eighteenth-century music. A tribute to Karl Geiringer on his 70<sup>th</sup> birthday*, Ed. H. G. Robbins Landon, Londres, Oxford University Press, 1970.
- GODOY, Manuel: *Cuenta dada de su vida política ... o sean Memorias críticas y apologeticas* (Madrid, 1836-38), ed. Carlos Seco Serrano, Biblioteca de Autores Españoles, tomos 88-89, Madrid, 1956.
- GÓMEZ GUILLÉN, Román: “La orquesta de la catedral de Plasencia en Trujillo en una visita del rey Carlos IV en 1796”, *Revista de Musicología*, VIII, 2, 1985, pp. 323-333.
- GÓMEZ PINTOR, María Asunción: “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos”, *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3459-3475.
- GÓMEZ, Julio: *Escritos de Julio Gómez*, editor A. Iglesias, Madrid, Alpuerto, 1986.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos: “La herencia de Borgoña: Casa Real española en el siglo XVIII”, *Torre de los Lujanes*, 28, 1994.
- : “La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, 1998, pp. 59-82.
- : “Al cuidado del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, anejo 2, pp. 199-239.
- : “La corte de Carlos III”, *Carlos III y su época: la monarquía ilustrada*, coord. Isabel Enciso Alonso-Muñumer, 2003.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio: “La Casa Real durante el siglo XVIII: perspectivas para su estudio”, *Sociedad, administración y poder en la España del Antiguo Régimen*, ed. Juan Luis Castellano, Granada, 1996, pp. 157-175.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio (eds.): *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios políticos y Constitucionales, 1998.
- GONZÁLEZ ENCISO, A.; USUNÁRIZ GARAYOA J. M. (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, *Delantera de Paraíso. Escritos en homenaje a Luis G. Iberní*, eds. C. Alonso, C. J. Gutiérrez, J. Suárez-Pajares, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 591-612.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)”, *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 439-444.
- : “M. Duport: Six Sonatas pour le Violoncelle”, *Música. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000-02, pp. 255-299.
- : “¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?”, *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 805-812.
- : “Fuentes originales de Giuseppe Tartini en la Biblioteca del RCSMM”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 14-15, 2007-08, pp. 243-256.
- GOYA, Francisco de: *Cartas a Martín Zapater*, ed. M. Agueda y X. De Salas, Madrid, Turner, 1982.
- GRIER, James: *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, Madrid, Akal, 2008 (original en inglés Cambridge University Press, 1996).

- HAMILTON, E. J.: *Guerra y precios en España, 1651-1800*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- HAMILTON, Mary: *Music in Eighteenth Century Spain*, Nueva York, Urbana, 1937.
- HERGUETA, N.: “Profesores músicos de la Real Capilla de S. M. Documentos de su archivo, clasificados y puestos en orden alfabético de apellidos por..., capellán del altar”, Madrid, 1898, Ms. conservado en el Archivo y Biblioteca Musicales del Padre Otaño en Loyola (Guipúzcoa).
- HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio: “La Real Capilla española”, *Revista Eclesiástica*, año IV, 3ª época, 1932, 19, pp. 211-218.
- : “Música y músicos de la catedral de Pamplona”, *Anuario Musical*, XXII, 1967, pp. 209-246.
- IRIARTE, Tomás: *La música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa: “Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la catedral de Sevilla (ca. 1700-1775): lugares de procedencia y expectativas de promoción”, *Campos interdisciplinarios de la musicología*, coord. B. Lolo Herranz, Madrid, SEDEM, 2002, vol. 2, pp. 931-948.
- : *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- JAMBOU, Luis: “El órgano prioral del coro del Real Monasterio de El Escorial de José Casas y los seis conciertos de dos órganos obligados del padre Soler”, *Revista de Musicología*, III, 1, 1985, pp. 29-40.
- : *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vols., Universidad de Oviedo, 1988.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: “Las casas de campo de Carlos IV”, *Reales Sitios*, XLV, 176, 2008, pp. 4-22.
- : “El gusto de Carlos IV en sus casas de campo”, *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, catálogo de la exposición (Madrid del 23 de abril al 19 de julio de 2009) Madrid, Patrimonio Nacional-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ministerio de Cultura, 2009, pp. 53-74.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina: “José Lidon”, *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar*, Béjar (Salamanca), 1963.
- JURADO SÁNCHEZ, José: *La financiación de la Casa Real, 1561-1808*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- : *El gasto de la Casa Real, su financiación y sus repercusiones hacendísticas y económicas: 1561-1808*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 2001.
- KASTNER, Macario Santiago: “La música en la catedral de Badajoz”, *Anuario Musical*, XVIII, 1963, pp. 223-238.
- : *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Ed. Atica, 1941.
- KELLER, Hans: “Mozart and Boccherini”, *The Music Review*, noviembre, 1947, pp. 241-247.
- KNIGHTON, Tess: “Ritual and regulations: the organization of the Castilian royal chapel during the reign of the Catholic Monarch”, *Homenaje al Prof. Dr. José López Calo, S.J.*, eds. E. Casares Rodicio y C. Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- : *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.



- KENYON DE PASCUAL, Beryl: "Harpsichords, Clavichords and Similar instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century", *Research Chronicle*, 18, 1982, pp. 66-84.
- : "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, V, 2, 1982, pp. 309-324.
- : "A Brief Survey of the Late Spanish Bajón", *The Galpin Society*, XXXVII, marzo 1984, pp. 72-79.
- : "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel de Cavazza", *Revista de Musicología*, VII, 2, 1984, pp. 93-97.
- : "La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, III, 1, 1985, pp. 104-114.
- : "Los salterios españoles del siglo XVIII (Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII)", *Revista de Musicología*, VIII, 2, 1985, pp. 303-321.
- : "Los seis conciertos para dos órganos obligados del padre Soler y el instrumento para el que probablemente fueron escritos", *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 41-45.
- : "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749", *Actas del congreso España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, pp. 93-97.
- : "Carlos III: un rey protector de la música", *Reales Sitios*, 97, 1988.
- : "A Further Updated Review of de Dulcians (*Bajón* and *Bajoncillo*) and their Music in Spain", *The Galpin Society*, LIII, abril, 2000, pp. 87-116.
- : "Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos", *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, ed. L. Morales, Almería, LEAL-instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2003, pp. 101-106.
- KIDSON, Frank: *British Music Publishers*, Londres, 1900 (reed. Nueva York, Benjamin Bolm, 1967).
- KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza, 1985 (trad. del publicado por Cambridge University Press, 1953).
- KISBY, Fiona: "Royal minstrels in the city and suburbs of early Tudor London: professional activities and private interests", *Early Music*, mayo 1999, pp. 199-219.
- KLEINERTZ, Rainer: *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- La música española del s. XVIII*, Madrid, Fundación Juan March, 1954.
- La música española en tiempos de Goya*, Madrid, Los Conciertos de Radio Clásica, junio-julio, 1996.
- LA PARRA, Emilio, MELÓN, Miguel Ángel: *Manuel Godoy y la Ilustración*, Junta de Extremadura, 2001.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: "Música, poder e institución. La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)", *Revista de Musicología*, XXVI, 1, 2003, pp. 233-263.
- : "El papel R. Román y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800): una nueva investigación en la obra de L. Boccherini en Madrid", *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 699-741.
- : "La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808): un rastro musical en la contabilidad de palacio", *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 10-11, 2005-06, pp. 55-80.

- : "Música y vida cotidiana en la Corte española (1760-1808): la afición musical en la corte de Carlos III y Carlos IV", *Ad Parnassum*, vol. 3, nº 5, octubre 2005, pp. 127-177.
- : "La datación de la obra de G. Brunetti (1744-1798): una propuesta de cronología comparada", *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 354-365.
- : *Gaetano Brunetti (1744-1798), Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, Aedom, 2005.
- : "Luces y sombras de una biografía: Luigi Boccherini y la música de cámara en la corte de Carlos III y Carlos IV", *Boccherini Studies*, vol. I, Florencia, 2006, pp. 3-29.
- LEMMON, Alfred E.: "Antonio Literes y José de Nebra: el inicio de la presencia italiana en el Archivo musical de la Catedral de Guatemala", *Domenico Zipoli: itinerari iberoamericani della musica italiana nel Settecento: Prato 1988*, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 265-272.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La estética musical española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1973.
- : "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, IV, 1, 1981, pp. 113-126.
- : "La estética musical española en el reinado de Carlos III", *Estudios históricos. Homenaje a los catedráticos Palacio Atard y Jover Zamora*, vol. 2, Madrid, Publicaciones de la Facultad de Geografía e Historia de la U. Complutense de Madrid, 1991, pp. 627-649.
- : "La música en los tratados españoles de arquitectura del siglo XVIII y en el 'Viaje de España' de Ponz", *Nassarre*, XII, 2, 1996, pp. 217-235.
- LEÓN TELLO, Francisco José, SANZ SANZ, M. Virginia: "La Música en la Sociedad Madrileña del siglo XVIII: documentos sobre una frustrada Academia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 51, 1980, pp. 107-124.
- VÁZQUEZ LESMES, Rafael: "La capilla de música en la catedral de Córdoba", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 110, 1986, pp. 113-141.
- LEZA, José Máximo: "Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)", *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 123-146.
- : "Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII-XIX", *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 115-139.
- : "Opera orchestras in Madrid During the 18th and Early 19th Centuries", *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. I. The Orchestra in Society*, eds. N. Martin Jensen, F. Piperno, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, vol. I, 2008, pp. 409-439.
- : "Ispirazioni per la riforma. Trasformazioni operistiche nella Spagna di fine Settecento", *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe. Vol. I. Les pérégrinations d'un genre*, eds. D. Colas, A. Di Profio, Bélgica, Mardaga, 2009, pp. 189-214.
- LLORDÉN, Andrés: "Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga", *Anuario Musical*, XXIV, 1969-70, pp. 237-246.
- LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1988.
- : "Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)", *Anuario Musical*, 45, 1990, pp. 117-32.

- : "Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia", *Revista de Musicología*, XV, 1, 1992, pp. 195-208.
- : "La obra teórica de José de Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España", *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3630-3640.
- : "La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia, reinado de Fernando VII", *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 1995, pp. 157-169.
- : "Música en España en el siglo XVIII. Reflexión sobre el estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 277-300.
- : "El himno", *Símbolos de España*, coord. C. Iglesias, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 377-477.
- : "Las Constituciones de la *Concordia Funeral*. Una reivindicación social de los músicos de la Real Capilla a finales del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 223-248.
- : "El patrimonio musical en Palacio Real en el siglo XVIII: la reconstrucción del archivo de música", *Actas de las I Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio*, Valencia, Ajuntament de Xàtiva, 2002, pp. 97-126.
- : "Las bodas de Carlota Joaquina con Joao VI (1785): festejos con música al servicio de un ideal cortesano", *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa. Las casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, José Martínez Millán (dir.), Madrid, Polifemo, 2008, pp. 1847-1884.
- LÓPEZ, Felipe: *Órganos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1999.
- LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1972.
- : *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, SEDM, 1978.
- : *La música en la catedral de Palencia. Vol. I. Catálogo del archivo de música y documentario*, 2 vols., Palencia, Diputación Provincial, 1980-81.
- : *La música en la catedral de Zamora. Vol. I. Catálogo del archivo de música*, Zamora, Diputación Provincial, 1985.
- : "Barroco-Estilo galante-Clasicismo", *Actas del congreso España en la música de occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 3-29;
- : *La música en la catedral de Santo Domingo de La Calzada. Vol. I. Catálogo del archivo de música*, Logroño, Consejería de Educación y Cultura, 1988.
- : *La música en la catedral de Segovia. Catálogo del archivo de música*, 2 vols., Segovia, Diputación Provincial, 1988-89.
- : *La música en la catedral de Calahorra*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1991.
- : *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, 2 vols., Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.
- : *La música en la catedral de Santiago. Catálogo del archivo de música*, 4 vols., A Coruña, Diputación Provincial, 1992-93.
- : *La música en la catedral de Burgos. Catálogo del archivo de música*, 2 vols., Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.
- : *La música en la catedral de Santiago. El siglo XVIII. I. Música*, 2 vols., A Coruña, Diputación Provincial, 1999.

- LÓPEZ CORDÓN, M<sup>a</sup> Victoria, PÉREZ SAMPER, M<sup>a</sup> Ángeles, MARTÍNEZ DE SAS, M<sup>a</sup> Teresa: *La casa de Borbón, 1700-1808*, 2 vols., Madrid, Alianza, 2000.
- LÓPEZ Y GONZÁLEZ, Ángel Luis: "Genealogía de Don Félix Máximo López Crespo primer organista de la Real Capilla", *Carta Heráldica*, 8, enero-marzo, 1973, pp. 3-26.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde: *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1975.
- : *Las parejas. Juego hípico del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.
- LÓPEZ VIDRIERO, M<sup>a</sup> Luisa: "La biblioteca de Palacio Real de Madrid", *Archives et bibliothèques et de musées*, vol. 63, 1-4, Bruselas, 1992.
- : "La librería de cámara en el Palacio Nuevo", *El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, coord. Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, El Escorial, 1996, pp. 167-183.
- : "Apuntes sobre la librería de cámara", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 665, 2001, pp. 287-295.
- MADURELL, José M<sup>a</sup>: "Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, V, 1950, pp. 199-212.
- : "Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XVI-XVIII)", *Anuario Musical*, XXIII, 1968, pp. 119-121.
- MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime: *Luigi Boccherini. Estudio sobre fuentes, recepción e historiografía*, Madrid, Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, 2006.
- MARCOLINI, Juan: *La vida en la desgracia y vida campestre. Zarzuela nueva*, ed. prólogo y notas de Daniela Pierucci, Pamplona, Eunsu, 2004.
- MARÍN LÓPEZ Javier: *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel: *Music on the Margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- : *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
- : "La zarzuela *Clementina* di Luigi Boccherini", *Ramón de la Cruz: Clementina*, introducción de M. G. Profeti y M. A. Marín, texto crítico, traducción y notas de N. Lepri, Florencia, Alinea Ed., 2003.
- : "La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural", *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, eds. J. J. Carreras, M. A. Marín López, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 167-172.
- : "Music-Selling in Boccherini's Madrid", *Early Music*, XXXIII, 2, 2005, pp. 165-177.
- : "Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII", *Música y cultura urbana en la edad moderna*, eds. A. Bombi, J. J. Carreras, M. A. Marín, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 115-114.
- : "La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)", *Studi Corelliani VI*, S. La Via (ed.), Leo S. Olschki, 2007, pp. 559-619.
- : "'Par sa grâce naïve et pour ainsi dire primitive': images of Boccherini through his early biographies", *Boccherini Studies*, ed. C. Speck, vol. 1, Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 2007, pp. 279-323.

- : *Cuartetos Neoclásicos Españoles*, notas, Fundación Juan March, diciembre, 2007.
- : *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid, Alianza, 2009.
- MARTÍN, Mariano: “La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España”, *Revista de Musicología*, III, 1, 1985, pp. 115-118.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, 1972 (reed. Barcelona, Anagrama, 1987).
- MARTÍN MORENO, Antonio: “El padre Feijoo y los músicos españoles del s. XVIII”, *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, 1972-73, pp. 221-242.
- : *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del s. XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos, 1976.
- : *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.
- : “La música en la corte española del s. XVIII”, *El Real sitio de Aranjuez y el arte cortesano del s. XVIII*, catálogo de la exposición, Madrid, Comunidad-Patrimonio Nacional, 1987.
- : “Las ideas de la ilustración en la música española”, *Scherzo*, 36, julio-agosto, 1989, p. 76.
- MARTÍNEZ BARBEITO, C: “Impresos gallegos de los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anejo XVII, Santiago, CSIC, 1970.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan y KENYON, Beryl: “El infante don Gabriel (1752-1788) gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 767-806.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan: *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia, Real Maestranza de Caballería de Ronda-Ed. Pre-Textos, 2003.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, FERNÁNDEZ CONTI, Santiago: *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre-Tavera, 2005.
- MARTÍNEZ MILLÁN, Miguel: *Historia musical de la catedral de Cuenca*, Diputación Provincial de Cuenca, 1988.
- MATILLA TASCÓN, A.: *Las rentas vitalicias en el siglo XVIII*, Madrid, 1980.
- MAYORAL LÓPEZ, Rubén: *La Casa Real de Felipe III (1598-1621). Ordenanzas y etiquetas*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- McVEIGH, Simon: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- MELÓN, Miguel Ángel, LA PARRA, Emilio, PÉREZ, Fernando Tomás: *Manuel Godoy y su tiempo*, Editora Regional de Extremadura, 2003.
- MESTRES SANCHIS, Antonio: *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- MIRANDA, Ricardo: “Músico de ambos mundos: reencuentro con Antonio Sarrier”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 1997, pp. 181-195.
- MITJANA, Rafael: “La musique en Espagne”, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. 4 vols. A. Lavignac y L. de La Laurencie (eds.). París: Delagrave, 1920, pp. 1913-2351 (traducción española *Historia de la música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993).
- MOLINA, María Josefa: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003.

- MOLL, Jaime: "Una bibliografía musical periódica del siglo XVIII", *Anuario Musical*, XXIII, 1969, pp. 247-258.
- MONTERO GARCÍA, Josefa: "La música de cámara de José Lidón (1748-1827)", *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 731-747.
- MORALES BORRERO, Consolación: *Carlos Broschi "Farinelli": fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1972.
- : "Biblioteca de Cámara del rey Carlos III", *Reales Sitios*, XXV, 96, Patrimonio Nacional, 2º trimestre, 1988, pp. 49-54.
- MORALES, Nicolás: "El Real Colegio de Niños Cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración", *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 417-431.
- : "Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina", *Revista de Musicología*, XXII, 1, 1999, pp. 175-208.
- : "La Capilla Real y las 'redes musicales'. Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII", *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 449-477.
- : "Artistas a la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII", *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 67-86.
- : *Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2005.
- : *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens u service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- MORENO TORROBA, Federico: "La música en la capilla del palacio Real de Madrid", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 47, 1978, pp. 183-192.
- MORENO, Emilio: "¿La 1ª hasta ahora sonata conocida para oboe y bajo continuo española? ¿La sonata de Pla?", *Revista de Musicología*, IX, 2, 1982, pp. 561-578.
- : "Un ejemplo de 'scordatura' violinística en la música española: la *Serenata* de Pablo Rosquellas", *Revista de Musicología*, X, 3, 1987, pp. 965-976.
- : "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo del mediados del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 555-655.
- MUIR, Edward: *Fiesta y rito en la Europa Moderna*, Madrid, Editorial Com plutense, 2001 (traducción al castellano de *Ritual in Early Modern Europe*, 1997).
- MUNEN DE ARMAS, A.: *Historia de la previsión social en España. Cofradías. Gremios, hermandades, Montepíos*, Madrid, 1944.
- MUNETÁ, Jesús Mª: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1984.
- NAVA RODRÍGUEZ, María Teresa: "Método y sintaxis en el estudio de las redes clientelares: funcionarios de la Real Hacienda española durante el reinado de Felipe V", *Poder y mentalidades en España e Iberoamérica (siglos XVI-XX), implicaciones y actores, II Seminario Hispano Venezolano*, coord., Ligia Berbesí de Salazar, Maracaibo-Venezuela, Universidad del Zulia, 2001, pp. 89-109.

- : “Las redes de poder: Campomanes y la administración borbónica, 1745-1762”, *Campomanes: doscientos años después*, coord., Dolores Mateos Dorado, Oviedo, Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 2003, pp. 435-454.
- : “‘Nervios de bóveda’: Las tesorerías Centrales de la Hacienda Borbónica (1716-1743)”, *Vínculos y sociabilidades en España e Iberoamérica: siglos XVI-XX*, coord., Enrique Martínez Ruiz, Puerto Llano (Ciudad Real), Eds. Puertollano, 2005, pp. 111-132.
- NAVARRO, Restituto: *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral de Cuenca*, Instituto de Música religiosa, 1965.
- NAVAS, Juan Gualberto López Valdemoro y de Quesada, Conde de las: *Catálogo de la Real Biblioteca*, Madrid, Ducázcal, 1910.
- OLI, Remigio: “Casanova incontra Boccherini: i primi anni del musicista in Spagna (1768-1771)”, *Nuova rivista Musicale Italiana*, 4, 1993, pp. 557-562.
- Ordenanzas de la Real Hermandad de criados de los Reyes Nuestros Señores y Sermos. Sres. Infantes (q. D. g.), situada en el Real Monasterio de Señoras Religiosas Agustinas Recoletas de las Encarnación de esta Corte por orden del Señor Don Felipe III bajo la advocación de Maria Santísima Nuestra Señora en este inefable Misterio*. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado, Impresor de la Real Casa, 1829.
- ORTEGA, Judith: “La Real Capilla de Carlos III. Los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas”, *Revista de Musicología*, XXIII, 2, 2000, pp. 395-442.
- : “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”, *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 643-697.
- : “Repertorio musical en la Casa de Benavente-Osuna. El ‘Yndice de música’ de la condesa de Benavente de 1824”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 366-391.
- ORTI Y BRUL, V.: *Doña María Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga, duquesa de Villahermosa*, Madrid, 1986.
- PAVIA SIMÓ, José: “Dos manuscritos de teoría y práctica musical de José Teixidor”, *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 173-193.
- PAVIA SIMÓ, José (ed.): *José Teixidor. Tratado fundamental de la música (c. 1804)*, Madrid, CSIC, 2009.
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, Víctor Berdós, 1897.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado. Su configuración en España*, Universidad de Valladolid, 1997.
- PEREYRA, Carlos: *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy*, Madrid, Aguilar, 1935.
- PÉREZ PRIETO, Mariano: “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750. Historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina”, *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2, 1995, pp. 49-90.
- PERIS LACASA, José (director): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.
- PESTELLI, Giorgio: *Historia de la música. 7. La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner, 1986.

- PICQUOT, Louis: *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du catalogue raisonné des toutes ses oeuvres, tant publiés qu'inédites*, París, chez Philipp, éditeur de musique, 1851 (trad. al castellano, Madrid, ALB, 2005).
- PIERRE, Constant: *Histoire du Concert Spirituel. 1725-1790*, París, Société Française de Musicologie, 2000 (original de 1900).
- PRECIADO, Dionisio: “¿Dónde nació el organista Joaquín de Oxinaga?”, *Revista de Musicología*, III, 1-2, 1982, pp. 153-154.
- QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la catedral de Oviedo en el s. XVIII*, Oviedo, Centro de estudios del siglo XVIII, 1983.
- RAFOLS, Antonio: *Tratado de la sinfonía*, Reus, Rafael Compte, 1801.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar: “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, *Homenaje al Prof. Dr. José López Calo, S.J.*, eds. e. Casares Rodicio y C. Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 669-689.
- RASCH, Rudolf: “Luigi Boccherini’s *Six Duets for Two Violins, Op. 3*”, *Boccherini Studies*, ed. C. Speck, vol. 2, Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 23-112.
- RAVENTÓS BARANGÉ, Anna: “Los queridos y siempre excesivos españoles del barón de Bourgoing”, *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 236-250.
- Real Hermandad de Criados de SS.MM. y AA. de ambos sexos. Manifiesto del origen de su fundación, como de su restablecimiento, por Real orden de 10 de Agosto de 1815; que para satisfacción y ejemplo de todos sus Hermanos ha ordenado su Secretario de Gobierno Don Sebastián Salgado Palomino, con la nómina de los que existen hasta el día de la fecha.*(RB III-6529(6))
- Real Monasterio de Religiosas Agustinas Recoletas de la Encarnación de esta Corte, por orden del señor Felipe III*, Madrid, MDCCXCIX. En la imprenta de la viuda de Don Joachin Ibarra.
- Representaciones a Su Majestad, Reales órdenes sobre aumento de dotación de la Real Capilla y plan del referido aumento aprobados por S.M.*, Madrid, M DCC XCIV, por Plácido Barco López, impresor de la Real Capilla.
- RICE, John A.: *Empress Marie Therese and Music at the Court Vienesese, 1792-1807*, Cambrigde University Press, 2003.
- RÍO BARREDO, María José del: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
- ROBLEDO, Luis: “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la catedral de Granada el año 1800”, *Revista de Musicología*, III, 1-2, 1980, pp. 285-289.
- : “La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556”, *Revista de Musicología*, X, 2, 1987, pp. 753-96.
- : “Sobre la capilla real de Felipe II”, *Nassarre*, IV, 1-2, 1988, pp. 245-248.
- : “La música en la corte de José I”, *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-243.
- : “Questions of performance practice in Philip III's chapel”, *Early Music*, XXII, 1994, pp. 199-218.
- : “La música en el pensamiento humanista español”, *Revista de Musicología*, XXI, 2, 1998, 385-429;
- : “La música en la corte de Felipe II”, *Felipe II y su época*, vol. I, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1998, pp. 139-167.
- : “Felipe II y Felipe III como patronos musicales”, *Anuario Musical*, 53, 1998, pp. 95-110.



- : "Capilla Real", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 3, pp. 119-132.
- : "Ordenar lo sonoro: la reglamentación de la música en las etiquetas y ordenanzas de Felipe II", *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, vol. 2, Madrid, 2000, pp. 83-89.
- : "El Conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)", *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000-03, pp. 13-25.
- ROBLEDO, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, CARRERAS, Juan José: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000.
- RODRÍGUEZ, Pablo L.: *Música, poder y devoción: la Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel: "El cantor instruido de Manuel Cavaza. Un manuscrito musical inédito de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense", *Revista de Musicología*, XXV, 1, 2002, pp. 189-223.
- ROMANILLOS VEGA, José L.; HARRIS WINSPEAR, Marian: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*, Guijosa (Guadalajara, España), Ed. los autores, 2002.
- ROS FÁBREGAS, Emilio: "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", *CODEXXI*, 1, 1998, pp. 68-135.
- ROTHSCHILD, Germaine: *Luigi Boccherini. His Life and Work*, trans. Andreas Mayor, Londres, Oxford University Press, 1965.
- ROUBINA, Evguenia: *El Responsorio "Omnes Moriemini..." de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México, Escuela Nacional de Música-Universidad Autónoma de México, 2004.
- : *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México, Eón-Academia Americana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades, 2007.
- RUBIO, Samuel: "José Lidón (1746-1827) organista de la Capilla Real", *Tesoro Sacro Hispano*, 1973, pp. 53-55.
- : *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976.
- RUBIO PIQUERAS, Felipe: *Música y músicos toledanos*, Toledo, Establecimiento tipográfico de sucesor de J. Peláez, 1922.
- RUIZ CASAUX, Juan: *La música en la corte de Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, discurso leído el día 22 de noviembre de 1959.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan: "Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad", *Anuario Musical*, 52, 1997, pp. 39-75.
- RUSSELL, Craig H.: "Spain in the Enlightenment" in Ned Zaslav (Ed.): *The classical era, from the 1740s to the end of the 18th century*, London, MacMillan, 1989, pp. 350-366.
- SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos: "Los capellanes de honor en la Capilla Real (1701-1757): Aproximación a su estudio", E. Martínez Ruiz y V. Suárez Grimón (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Antiguo Régimen*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 177-186.

- : "Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, Anejo 2, 2003, pp. 241-267.
- : *Primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*, Madrid, UNED, 2005.
- SADIE, Julie Anne (comp. y ed.): *Companion to Baroque Music*, Nueva York, Schirmer Book, 1991.
- SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos y SÁNCHEZ BELÉN, Juan: "La hacienda de la Capilla Real durante el reinado de Felipe V", *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, edición de Carlos Gómez-Centurión Jiménez y Juan A. Sánchez Belén, Centro de Estudios políticos y Constitucionales, 1998, pp. 121-155.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881 (edición facsímil, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986).
- SÁNCHEZ, Richard Xabier: *The chamber music in Spain from 1750 to 1800*, tesis doctoral, Louisiana State University, 1975.
- SÁNCHEZ BELÉN, Juan A.: "La Capilla Real de palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820", *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 99-130.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus, 1999.
- : *El Absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- : *La Ilustración Goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-CSIC, 2007.
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena: *Cofradías y sociabilidad en el Madrid del Antiguo Régimen*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral, ed. microficha, 1997.
- SANCHO, José Luis: "Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819", *Reales Sitios*, XVI, 175, 2008, pp. 4-25.
- : "Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus majestadaes. Las artes en la corte de Carlos IV", *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, catálogo de la exposición (Madrid del 23 de abril al 19 de julio de 2009) Madrid, Patrimonio Nacional-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ministerio de Cultura, 2009, pp. 15-52.
- SANGÜESA, María: "Ars Aulica", *Cambio de tercio. Música española para cuarteto de cuerda*, Caja de Asturias, 1995.
- SANZ GARCÍA, José María: *Villa, villa y corte y doble capital*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1987.
- SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- SCHERPEREEL, Joseph: *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- : "Patrocínio e 'Performance Practice' em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9, Lisboa, 1999, pp. 37-52.
- SECO SERRANO, Carlos: *Godoy. El hombre y le político*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- SHADKO, Jacqueline A.: *The Spanish Symphony in Madrid from 1790-1840: a study of the music in its cultural context*, tesis doctoral, Universidad de Yale, 1981.

- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809)”, *Revista de Musicología*, III, 1-2, 1980, pp. 293-305.
- : “José García Marcellán. Historia de los instrumentos de música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la Real Capilla de S. M. (Madrid, 1919)”, *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 149-163.
- : “Valoración estética y sociológica de Manuel Alonso sobre los músicos de su época”, *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 135-138.
- : “Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-765.
- : “El violonchelista y compositor Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719-Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía”, *Revista de Musicología*, XIII, 1, 1990, pp. 221-225.
- : “Pedro Anselmo Marchal en Madrid 175-1812) y sus obras de tecla dedicadas al príncipe de Asturias, su discípulo”, *Libro homenagem a S. M Kastner*, Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1992, pp. 535-543.
- : “Una sonata para flauta y bajo atribuible a Luis Misón”, *Revista de Musicología*, XV, 2-3, 1992, pp. 761-763.
- : “Sebastián Christiani de Scío y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 323-329.
- SIERRA PEREZ, José: “La música instrumental no de tecla del P. Antonio Soler: los quintetos y el acompañamiento a la música vocal”, *Revista de Musicología*, III, 1, 1985, pp. 77-82.
- SIMARRO, Miguel: *Joseph Teixidor i Barceló y sus cuartetos para instrumentos de cuerda*, Madrid, Fundación Caja Madrid, en prensa.
- SIMÓN DÍAZ, José: José Simón Díaz: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, CSIC, 1952.
- SIMON PALMER: “Manuscritos musicales del s. XVIII de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona”, *Anuario Musical*, XXXIII-XXXV, 1978-80, pp. 141-159.
- SOLAR QUINTES, Nicolás A.: I. “Las relaciones de Haydn con la casa Benavente, II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García íntimo, un capítulo para su biografía”, *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 81-104.
- : “Antonio Literes Carrión y sus hijos”, *Anuario Musical*, V, 1950, pp. 169-89.
- : “El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía”, *Anuario Musical*, VI, 1951, pp. 189-204.
- : “El compositor español José de Nebra († 2-VII-1768): nuevas aportaciones para su biografía”, *Anuario Musical*, IX, 1954, pp. 179-206.
- : “Nuevos documentos para la biografía del compositor Sebastián Durón”, *Anuario Musical*, X, 1955, pp. 137-162.
- : “Nuevas obras de Sebastián Durón y Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón”, *Anuario Musical*, XIII, 1958, pp. 225-255.
- : “El compositor Francisco Courcelle, nuevos documentos para su biografía”, *Anuario Musical*, VI, 1963, pp. 179-181.
- : “La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII”, *Anuario Musical*, XVIII, 1963, pp. 161-195.
- SOLAR QUINTES, Nicolás A., GÉRARD, Yves: “La bibliothèque musical d’un amateur éclairé de Madrid: la duchesse-comtesse de Benavente, Duchesse

- d'Ossuna (1752-1834)", *Recherches sur la Musique française classique*, III, 1963, pp. 179-188.
- SOLNON, Jean-François: *La Cour de France*, París, Fayard, 1987.
- SOMMER MATHIS, Andrea: "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII", *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 45-77.
- SOPEÑA, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- : *Las reinas de España y la música*, Bilbao, Banco de Bilbao, 1984.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española, desde la llegada de los fenicios hasta 1850*, Madrid, 1853-1859 (reed. facsímil, Madrid, ICCMU, 2008).
- STEVENSON, Robert: "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *Revista Musical Chilena*, XXXVI, 1982, pp. 3-39.
- STIFFONI, Gian Giacomo: "La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles 1718-Madrid 1793. El estado de la investigación", *Artigrama*, 1996-97, pp. 147-162.
- : "La ópera de corte en tiempos de Carlos III (1759-1788)", *La ópera en España e Hispanoamérica*, E. Casares Rodicio, A. Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, vol. 1, 2001, pp. 317-341.
- : "La compagnia d'opera dei Reales Sitios e il teatro De Los Caños del Peral di Madrid nella stagione 1776-77", *Fonti Musicali Italiana*, 10, 2005, pp. 107-115.
- STROHM, Reinhard: "Francesco Corselli's operas for Madrid", *Música y teatro en España*, editor Rainer Kleinertz, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 79-106.
- (ed.): *The Eighteenth-Century diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001.
- SUÁREZ PAJARES, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols., Madrid, ICCMU, 1998.
- : "Tomás de Iriarte", *Cuadernos de Música*, 2, Madrid, SGAE, 1992, pp. 111-150.
- SUBIRA, José: *El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla*, Madrid, 1924.
- : *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, 1927.
- : *La tonadilla escénica*, 3 volúmenes, Madrid, Real Academia Española, 1928-30.
- : "El repertorio musical palatino desde Felipe V hasta Isabel II, en la Biblioteca Nacional", *ARBOR. Revista general del CSIC*, VI, 16, 1946, pp. 109-129.
- : "La música de cámara en la corte madrileña durante el s. XVIII y principios del XIX", *Anuario Musical*, 1946, pp. 181-94.
- : "Jaime Facco y su obra musical en Madrid", *Anuario Musical*, III, 1948, pp. 19-132.
- : *El teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid, CSIC, 1950.
- : "La música en nuestra academia, historia interna de su creación", *Boletín de la Real Academias de Bellas Artes de San Fernando*, 1, Madrid, 1953, pp. 143-174.
- : "La música en la R.A. de BBAA", *Anuario Musical*, XI, 1956, pp. 111-122.

- : "Necrologías musicales madrileñas (1611-1808)", *Anuario Musical*, 1958, pp. 201-224.
- : *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1958.
- : "La música en la Real Capilla madrileña y el Colegio de Niños Cantorcicos", *Anuario Musical*, XIV, 1959, pp. 207-230.
- : "Dos madrileñizados músicos en Madrid: Boccherini y Brunetti", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1966.
- : "Relaciones musicales hispano italianas en el s. XVIII (panorama y esclarecimiento)", *Revista de Ideas Estéticas*, 95, XXIV, 1966, pp. 15-36.
- : "Una arpista madrileñizada: Teresa Robles", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 16, 1966, pp. 365-372.
- : "Dos grandes músicos 'desmadrileñizados': Manuel García e hijo", *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, 3, 1968, pp. 229-240.
- : "Un insospechado inventario musical del siglo XVIII", *Anuario Musical*, XXIII, 1969, pp. 227-236.
- : "El madrileñizado violinista don Jaime Facco", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 83-99.
- : "La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 25-41.
- : "Los conciertos espirituales del s. XVIII", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 15-24.
- : "Músicas madrileñas en tiempos de Carlos III", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 255-270.
- : "Músicas al servicio del culto. I. En la Real Capilla", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 211-225.
- : "Músicas al servicio del culto. II. En el Colegio de niños Cantorcicos", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, 227-234.
- SUSTAETA, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- TEIXIDOR Y BARCELÓ, José de: *Historia de la música "española" y Sobre el verdadero origen de la música*, edición, transcripción y análisis crítico por Begoña Lolo, Lleida, Institut D'Estudis Ilerdencs, 1996.
- TORRENTE, Álvaro: "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna", *Artígrama*, 12, 1998, pp. 217-236.
- TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación Provincial, 2000.
- TORTELLA, Jaime: *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos. Un aspecto inédito*, Madrid, Tecnos, 1998.
- : *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.
- TRILLO, Joam, VILLANUEVA, Carlos: *La música en la catedral de Tui*, La Coruña, Diputación de La Coruña, 1987.
- TRUETT HOLLIS, George: "Musical Patronage in Eighteenth Century Spain: The music library and music instrument Collection of the XII Duke of Alba (d. 1776)", *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3476-3487.

- : “‘El diablo vestido de fraile’: correspondencia entre el padre Antonio Soler y un noble español” (1761-1773)”, *Anuario Musical*, 54, 1999, pp. 155-183.
- : “Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr. Dn Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)”, *Anuario Musical*, 59, 2004, pp. 151-172.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco: *El infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio*, Ávila, 1990.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo: “La corte en la historiografía modernista española. Estado de la cuestión y bibliografía”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, anejo II, 269-310.
- : “*Non dialettica, non metafisica...* La corte y la cultura cortesana en la España del siglo XVIII”, *Reales Sitios*, XLIII, 169, 2006, pp. 50-69.
- : *Corte, poder y cultura política en el reino de las Dos Sicilias de Carlos de Borbón (1734-1759)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*, Madrid, Aedom, 2001.
- Vida cotidiana en tiempos de Goya*, catálogo de la exposición, Madrid, Sociedad Estatal Goya 96-Barcelona, Lunwerk, 1996.
- VILAR, Josep M.: “La sinfonía en Cataluña, 1760-1808”, *La música en España en el siglo XVIII*, eds. M. Boyd, J. J. Carreras, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 157-171.
- VIRGILI BLANQUET, M<sup>a</sup> Antonia: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”, *Nassarre*, III, 2, 1987, pp. 95-103.
- WAISMAN, Leonardo J.: “Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII”, *Revista Musical Chilena*, 58, 201, 2004, pp. 117-128.
- : “Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia”, *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, eds. J. J. Carreras, M. A. Marín López, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 227-254.
- : *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007.
- WYN JONES, David: “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid”, *La música en España en el siglo XVIII*, eds. J. J. Carreras, M. Boyd, ed. en castellano José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 125-143.



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
Departamento de Musicología

**La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV  
(1759-1808):  
de la Real Capilla a la Real Cámara**

Tesis doctoral presentada por

**Judith Ortega Rodríguez**

Realizada bajo la dirección de

Dra. Cristina Bordas Ibáñez

Volumen II: Apéndices

**Madrid, 2010**





## **APÉNDICE I**

---

### **BIOGRAFÍAS**



A lo largo de esta investigación he obtenido numerosos datos sobre la trayectoria profesional de los músicos vinculados a la corte, junto a otros de carácter personal que creo imprescindible incluir en este trabajo, ya que una gran parte de los músicos son aún prácticamente desconocidos. No pretendo realizar estudios biográficos exhaustivos de todos ellos, ya que no he llevado a cabo investigaciones sistemáticas con este fin, sino que la intención es la de ofrecer de forma ordenada y útil información sobre los músicos incluidos en este trabajo, como complemento a todo lo expuesto anteriormente. En los casos de músicos que cuentan con estudios de referencia, incluyo un breve resumen biográfico, incidiendo especialmente en su vinculación a la Corte en los años de mi estudio, como es el caso de José de Nebra, Nicolás Conforto, Francisco Corselli o Gaetano Brunetti.

Las biografías se han elaborado a modo de diccionario, por lo que el criterio de ordenación es alfabético de apellido, que nos ha parecido el más útil para su consulta. La entrada de cada músico incluye el apellido (si conocemos el segundo apellido pero no lo usa, lo indicamos con paréntesis), y el nombre (si hay un doble nombre lo indicamos entre paréntesis) y si hay variantes tanto del nombre como del apellido, así como algún apelativo, se indica entre corchetes. A continuación se indican los datos conocidos referentes al lugar y fecha de nacimiento y muerte. Seguidamente la descripción profesional, indicando el instrumento que interpretan y otras actividades relacionadas con la música que llevaron a cabo. Las biografías se completan con dos apartados, uno de fuentes y otro bibliográfico. Considero que indicar esta información mediante notas resultaría farragoso, puesto que con frecuencia la misma información aparece en distintos documentos, e incluso la bibliografía es, generalmente, muy repetitiva. Las referencias bibliográficas se recogen de manera extensa, ya que sobre algunos músicos apenas hay noticias conocidas. En este apartado se citan las referencias por orden cronológico y de forma abreviada respecto a la bibliografía citada al final de la tesis, indicando autor y año. Si hay más de un trabajo del mismo autor y año se incluyen los títulos abreviados para su identificación.

No he elaborado catálogos de la producción musical de los músicos. En los músicos menos conocidos, especialmente los instrumentistas, he indicado su actividad como compositores cuando así nos consta, especialmente en lo relacionado con la música instrumental, que en el periodo de este estudio aumenta significativamente su producción, y de la que se han conservado pocas fuentes. En algunos casos no se conservan obras, pero ha sido posible constatar la labor compositiva a partir de la documentación consultada.

- **ALBERICH, BERNARDO.** Falleció el 19 de julio de 1765. Contrabajo.

En marzo de 1724 fue propuesto por el cardenal Borja, patriarca de las Indias, para ocupar una plaza de violón contrabajo en sustitución de Nuncio Brancati, con 500 ducados por “ser de singular destreza en este instrumento”. Era necesario reforzar varias cuerdas, entre ellas la de violones, por la ausencia de varios miembros de la Capilla Real (como el violón Nuncio Brancati y el violinista Miguel Geminiani) trasladados a San Ildefonso, donde se instaló Felipe V tras abdicar en Luis I. En 1730 Alberich era el único contrabajo activo de la capilla, puesto que Nuncio Brancati se encontraba mayor y con problemas de vista.

Desde el 11 de abril de 1749 Alberich aparece nombrado como primer violón-contrabajo de la Real Capilla, plaza dotada con un sueldo de 9.000 reales. En el nuevo reglamento de 1756 se aumentó la dotación a 10.000 reales. En esta plaza se mantuvo hasta su muerte.

Según N. Morales, Alberich fue festero de la Real Capilla entre 1734 y 1741.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5; Reinados, Carlos III, leg. 240; BN, M 762; AHN, Osuna, cartas 392-15 bis.

**Bibliografía:** Farinelli, 1958; Martín Moreno, 1985; Morales, 1999; Ortega, 2004; Morales, 2007.

- **ALMEIDA (MOTTA), JOAO PEDRO DE.** Nació en Lisboa el 24 de junio de 1744; falleció en Madrid, ca. 1817. Compositor, profesor y teórico.

Almeida es un conocido compositor portugués. X. M. Carreira publicó en *DMEH* una detallada biografía de este músico, de donde tomo los datos fundamentales, y me limito a señalar su vinculación con la música en la Corte española durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

Sus inicios profesionales se sitúan en la corte portuguesa. En 1771 pasó a ser tenor en la catedral de Santiago de Compostela y en 1772 a Mondoñedo. En 1775 accedió a la plaza de maestro de capilla sustituto en Lugo, y en 1783 ganó la de Astorga. Procedente de esta localidad, y señalando en su nombramiento que era “maestro de capilla en varias iglesias de España” (AGP, Registros, tomo 114 y Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 4), en abril de 1793, tras fallecer Antonio Plaza, fue nombrado maestro de primeros rudimentos musicales del Colegio de Niños Cantores.

Cinco años después se le aumentaron 400 ducados de sueldo (4.400 reales) con el encargo de componer música para la Real Capilla. Entonces era maestro de capilla Ugena, que no recibió de buen grado a otro compositor en la capilla, a pesar de que él no desempeñaba su cargo adecuadamente. Ugena emitió algunos informes contra Almeida, dudando de sus enfermedades, criticando sus licencias, denostando su trabajo en el colegio y su asistencia a los colegiales.

En 1803 se le pidió que formara parte del tribunal para la plaza de maestro de capilla en Astorga y solicitó el permiso correspondiente para ausentarse de la corte durante 40 días. En diciembre de 1799 solicitó un nuevo permiso para ir a Portugal acompañando al marqués de Mos.

En 1805 reclamó el pago de unas obras, entre ellas una colección de solfeos dedicados al rey. Estaba dividida en dos partes y eran los que se usaban desde hacía tiempo para la enseñanza. En el inventario del colegio de 1827 todavía se encontraba el solfeo de Almeida entre sus textos didácticos.

Una de sus hijas, Joaquina de Almeida, se casó con Miguel Reynaldi, violinista de la catedral de Córdoba, posiblemente pariente de Cristiano Reynaldi, músico de la reina Isabel de Farnesio.

Almeida es autor de una extensísima obra, principalmente religiosa. Se tiene noticia además de una ópera, *Il matrimonio per concorso*, estrenada en Mondoñedo, que no se ha localizado. Es autor de tres series de seis cuartetos de cuerda, op. 5, 6 y 7, conservados en el Archivo General de Palacio, quizá utilizados en las academias musicales de la Real Cámara durante el reinado de Carlos IV, quien le contrató. A través de dos cartas de Boccherini dirigidas a Pleyel, se sabe que compuso más obras camerísticas. El 10 de julio de 1797 Boccherini escribió a Pleyel recomendándole la publicación de diez cuartetos y cuatro tríos de Almeida, alegando que esas obras contenían “algunas excelentes cosas, un estilo moderno y una buena distribución de partes”. Se desconoce la respuesta de Pleyel, pero se conserva la segunda carta de Boccherini sobre la cuestión (4 de enero de 1798): “Yo digo lo mismo con respecto al señor Almeida al cual me veo obligado, como hombre de honor, a dejarle leer lo que yo te escribí de él. Tuve necesariamente que usar términos honorables; pero recuerdo que te avisé de que no era autor original, que su estilo era una mezcla de Haydn, Pleyel y Boccherini, y, ¿qué es eso sino un pastiche...?”.

**Fuentes:** AGP: Reinados Carlos III, leg. 241; Carlos IV, Capilla, leg. 4; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 47/17.

**Bibliografía:** Marcellán, 1919; Mitjana, 1920; Martín Moreno, 1985; Della Croce, 1988; Peris, 1993; X. M. Carreira: “Almeida Motta, João Pedro”, *DMEH* (incluye una detallada bibliografía); Morales, 2005.

- **ÁLVAREZ (GARCÍA), JOSÉ (RAFAEL).** Nació en Madrid, el 24 de septiembre de 1780; falleció en Madrid el 18 de octubre de 1855. Flauta, oboe y profesor.

José Álvarez fue un brillante instrumentista de viento que desarrolló una parte destacada de su carrera en los teatros y fue participante habitual en los Conciertos Cuaresmales. Estuvo al servicio del rey como músico de la Real Capilla y en 1833 fue nombrado el primer profesor de oboe y corno inglés del Conservatorio de Madrid.

Era hijo de la madrileña María Ignacia García y del músico Joaquín Álvarez, natural de Oviedo, empleado de la casa de Benavente, y fue bautizado el día 26 de octubre de 1780 en la parroquia de San Sebastián y, como indica la fe de bautismo, fue su padrino, en nombre de la condesa de Benavente y marquesa de Peñafiel (después duquesa de Osuna), el Manuel de Cubas.

Estudió bajo la dirección de Manuel Viosca, capellán de las Descalzas Reales, y fue discípulo del célebre oboísta Gaspar Barli. El 2 de agosto de 1796 obtuvo plaza supernumeraria de oboe sin sueldo en la Real Capilla, hasta que quedara alguna vacante, pero debería pasar un examen. Para lograr entrar como supernumerario realizó un examen privado ante el maestro de capilla Antonio Ugena, Joaquín Garisuain y Joaquín Isnar. El 23 de febrero de 1799 envió un memorial alegando que llevaba tres años sin dotación y que quería dedicarse a la composición pero que no tenía medios para ello, por lo que solicitó el medio sueldo que estaba vacante por el ascenso de su compañero Manuel García. En diciembre de 1803 volvió a pedir que un sueldo o ayuda de costa anual. Informa entonces que llevaba ya ocho años (desde 1795) sirviendo en la capilla y en varias ocasiones también en las Reales Academias y conciertos con gran aceptación por parte de los otros músicos. En la capilla había cuatro oboístas, de ellos dos empleados en la Real Cámara, y un tercero que habitualmente se encontraba enfermo. Así Álvarez se veía obligado de continuo a la asistencia a la capilla. Antes había habido otros oboes supernumerarios con 600 ducados de sueldo, por lo que pidió este mismo salario mientras conseguía una plaza de número. Además su padre se encontraba

enfermo y no podía mantenerle. El 15 de diciembre de 1803 consiguió finalmente el medio sueldo de la última plaza.

José Álvarez fue un músico muy precoz. En los años 1790-92 ya era miembro de la orquesta que actuaba junto a las compañías de ópera y baile del Teatro de los Caños del Peral. Según el *Diario de Madrid*, el 8 de marzo de 1797 tuvo lugar un concierto de música instrumental y vocal en el coliseo de la Cruz en el que participó José Álvarez como intérprete de oboe junto a Joaquina Arteaga en la ejecución de un Aria con oboe obligado. Según esta información, Álvarez solamente tenía quince años, lo que contradice la fecha de nacimiento que propone Saldoni, que la sitúa en 1780. Participó en otros tres conciertos cuaresmales en 1797: el 12 de marzo con un aria obligada de oboe, el 21 del mismo mes con un concierto de oboe, y el 3 de abril con un concierto de dos oboes junto a Eugenio Laserna. Durante 1804 continuaba siendo miembro de la orquesta para los conciertos del Coliseo de los Caños del Peral, el 19 de febrero tocó un concierto de oboe. Además, se tiene noticia de que el 3 de octubre de 1804 participó en un concierto de música que se hizo en el museo del Prado, a las 4 de la tarde. Se indica en el anuncio que José Álvarez “músico de las Reales Guardias Españolas, tocará un concierto de oboe”. En 1805 formaba parte de la orquesta del coliseo del Príncipe, con un sueldo de 22 reales.

En junio de 1806 contrajo matrimonio, siendo los padrinos de esta boda el marqués de Peñafiel y la duquesa de Osuna. Durante la invasión francesa salió de Madrid, y se trasladó a Cádiz, ciudad donde se encontraba la mencionada duquesa, que le dio protección.

A su regreso a Madrid alcanzó el puesto de primer solista agregado de la Real Capilla (14 de septiembre de 1814) y el de profesor de la Real Cámara (29 de julio de 1815), y en 1826 ascendió a primer oboe de la Capilla por el fallecimiento de su antecesor y maestro, Gaspar Barli (17 de mayo de 1826). El 16 de julio de 1851 obtuvo la cédula de preeminencia, lo que le permitía acudir a la capilla solamente cuando su salud se lo permitiera.

Su padre, Joaquín Álvarez, fue músico de la duquesa de Osuna, y fue quien solicitó a Ronzi, protegido también de la duquesa, que contara con su hijo José para la orquesta del teatro de los Caños que iba a abrir. José Álvarez fue contratado también como instrumentista para las actividades musicales de esta familia noble.

La mayor parte de su biografía es conocida porque antes de morir en 1855 escribió una larga carta con sus memorias del teatro de comienzos del siglo XIX, publicada por Hilarión Eslava en *La Gaceta de Madrid* (13-VII-1856).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 76/14; AHN: Osuna, Cartas, 390-1, 392-2, 392-37.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Soriano Fuertes, 1953-59; Mitjana, 1920; Subirá: “Los conciertos espirituales del siglo XVIII”, 1971; J. Suárez-Pajares: “Álvarez García, José Rafael”, *DMEH*; Acker, 2007.

- **ANDREOZZI, CRISTÓBAL.** Falleció el 10 de noviembre de 1820. Violín y profesor.

Su carrera se encuentra vinculada desde sus inicios al teatro. Antes de entrar en la Real Capilla fue músico de la Corte como instrumentista en la Compañía de los Reales Sitios. De hecho, fue uno de los testigos de su compañero Vicente Martín y Soler en 1765, cuando el músico valenciano solicitó licencia matrimonial. Era hermano de Cayetano Andreozzi, maestro de clave en el teatro y un importante compositor de música escénica que se casó con Ana Andreozzi, primera dama del teatro. Cristóbal se casó con la cantante Catalina Tordesillas, con quien residió en la calle de las Huertas n<sup>o</sup>

10 cuarto 2º. En la temporada 1798-99 era empresario de la compañía de los Reales Sitios.

Según Subirá, tenía una escuela de canto en Madrid en 1790, en la que se enseñaba el estilo italiano. También por Subirá se sabe que Cristóbal Andreozzi desempeñó, durante algunos años, el puesto de primer violín en la Compañía de Ribera, y en 1789 percibió nueve mil reales como “maestro de música agregado a los teatros”. En virtud de este nombramiento, que le había conferido el rey, debía enseñar a tres o cuatro discípulos; y el 3 de marzo escribió al corregidor Armona prometiendo que le daría cuenta de los adelantos realizados por sus alumnos.

Durante algunos meses fue violinista de la orquesta de la duquesa de Osuna, hasta que en diciembre de 1781 fue sustituido por Antonio Jauregui. Gozaba entonces un sueldo de 240 reales mensuales.

Obtuvo una plaza supernumeraria de violín de la Real Capilla en febrero de 1798, sin sueldo y sin opción a la vacante. Estuvo muchos años de supernumerario. En 1814 pide ser restituido y solicitó una plaza de violín de planta. Los informes realizados por Francisco Brunetti, eran favorables a esta petición. En 1816 solicitó de nuevo una plaza de planta. Llevaba ya 18 años de supernumerario, y según su propio testimonio, había asistido durante este tiempo a la capilla con celo. Aún debían desaparecer tres plazas por la nueva planta (que había recudido los puestos) para que se le pudiera dar una a Andreozzi. Finalmente, en 1817 pasó a ocupar una plaza de viola.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, Cª 90/25; AHNN: Osuna, cartas, 390-4.

**Bibliografía:** Cotarelo, 1917; Mitjana, 1920; Subirá, 1928-30; Barbieri, 1988; Gallego, 1988; Fernández Cortés, 2007.

- **BALADO (ÁLVAREZ), JUAN.** Nació en Madrid; falleció en Madrid el 1 de abril de 1832. Violín y compositor.

Fue bautizado en la parroquia de San Miguel de Madrid. Era hijo de José, natural de Alcorcón, y Manuela Álvarez, nacida en Covarrubias del Monte.

Fue violín en la capilla de las Descalzas Reales. En febrero de 1781 se presentó a la oposición para cubrir la última plaza de viola, que ganó Vicente Ongay. Ese mismo año, en noviembre, se presentó de nuevo a esta última plaza, que ganó Rafael García. En marzo de 1787 concursó a una plaza vacante de violín de la Real Capilla, que obtuvo Vicente Ongay (que pasó de viola a violín), y a la que concurrieron además Rafael García, Manuel Carril, Antonio Font y José Rodríguez de León. Se presentó nuevamente en marzo de 1789 a otra oposición de violín que ganó Rafael García. Fue uno de los aspirantes en agosto de ese mismo año a la última plaza de viola que quedó vacante tras pasar García a la de violín, y la ganó Antonio Font. Concurrió posteriormente, una vez unidas las plazas de violín y viola, para la última plaza en octubre de 1801, que ganó José Rodríguez de León y en agosto de 1803 que obtuvo Francisco Balcaren. Finalmente logró la última plaza de la cuerda de violines y violas de la Real Capilla en junio de 1804, a la que se presentó junto a otros nueve candidatos. Entonces era violín primero de los teatros de los Caños del Peral en Madrid. El 18 de enero de 1805 ascendió a la tercera plaza con igual sueldo; ascendió a la segunda plaza el 20 de agosto de 1805, dotada con 7.500 reales; pasó a primer viola, con la misma dotación, el 21 de marzo de 1806; y el 18 de noviembre 1806 ascendió a último violín. Cuando murió era el primer violín de la Real Capilla y asistía a las academias de la Real Cámara.

Además de su trabajo en palacio, estuvo muchos años como violín en las orquestas de los teatros de la corte. Desde 1790 era violinista en la orquesta del teatro de los Caños del Peral, donde continuaba en 1804. Como miembro de la orquesta participaba en los conciertos cuaresmales. El 1 de septiembre de 1797 tocó un terceto obligado de violín, a cargo de Carriles, acompañado de Balado y Miguel Reynaldi. El año siguiente, el 25 de febrero tocó un cuarteto de arpa con Pareja (violonchelo), Marcos Balado, (viola) y él como violín. La temporada de 1804, el 14 de marzo, fue violín principal junto a su compañero de la capilla, Joaquín León, de una sinfonía concertante.

Según Bourlignieux también trabajó al servicio de María Manuela de Pignatelli, duquesa de Villahermosa en 1793. Igualmente, durante varios años estuvo al servicio de la casa de Osuna, desde 1786 hasta 1819, participando en las distintas actividades organizadas por esta familia, formando parte de las orquestas que participaban en funciones religiosas, bailes y academias.

Contrajo matrimonio con Antonia Pereyra y Morán, que había nacido en Almagro, y vivían en la calle de la Montera nº 4 cuarto principal, frente a la casa del conde de Sazeda. Un familiar suyo, probablemente un hermano, Marcos Balado, también fue músico de la Real Capilla y de los teatros de Madrid. El 24 de agosto de 1824 fue nombrado en una plaza de viola de la Real Capilla en propiedad, habiendo sido con anterioridad supernumerario. Ese mismo año fue llamado para asistir también a la cámara. El 19 de febrero de 1832 ascendió a cuarto violín. Murió el 30 de julio de 1841.

Juan Balado es autor de varias obras de música instrumental, todas conservadas en el Archivo General de Palacio: una *Sonata para viola y bajo*; un *Trío para dos violines y violonchelo* y la *Sinfonía en Re menor*, esta última editada por J. Shadko (Nueva York, Garland, 1981).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124, 138 y 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 12999/11 y 16513/1 (Marcos Balado); AHNN, Osuna, cartas, 391-14, 391-20, 391-21, 391-30 y 392-15bis.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Cotarelo, 1917; Marcellán, 1919; Ezquerro del Bayo, 1959; Sánchez, 1975; Shadko, 1981; Martín Moreno, 1985; Bourlignieux, 1987; Barbieri, 1988; Peris, 1993; Cascudo, 1996-97; T. Cascudo: "Balado, Juan", *DMEH*; Ortega, 2004.

- **BALCAREN (GAMOT), FRANCISCO ["BACARELA"]**. Nació el 11 de junio de 1772; falleció el 28 de enero de 1818. Violín.

Balcaren era hijo de Pablo Balcaren, natural de Madrid, y de Gertrudis Gamot, de Barcelona. Fue discípulo de violín de otro destacado violinista de la época y también de la Real Capilla, Rafael García.

En agosto de 1789 se presentó a las oposiciones para cubrir una plaza de viola de la Real Capilla, vacante por muerte de Pedro Barrios. La plaza se concedió a Antonio Font. Entre los opositores estaban además de Balcaren y Font, José Rodríguez de León, Pascual Juan Carril, Juan Balado y Juan Colbran. Antes de entrar en la capilla era primer violín de la orquesta del teatro de los Caños del Peral.

Entró en la capilla en noviembre de 1803, después de ganar la oposición celebrada para dotar dos plazas vacantes. Balcaren quedó en primer lugar seguido de Cristóbal Ronda, que fue nombrado en la última plaza. En noviembre de 1806 presentó su renuncia para ir a Toledo como primer violín de la catedral. Envío un memorial indicando que como violín 11º ganaba poco, que además por recomendación de los médicos debía salir de la corte y solicitaba por ello permiso para ir de primer violín a la catedral de Toledo, ya que recibiría una dotación que no lograría en la Real Capilla sino después de 20, 25 o 30 años de servicio.



En diciembre de 1816 pidió volver a ocupar su plaza en la Real Capilla porque a su mujer no le había sentado muy bien para su salud la vida en Toledo. Fue admitido de nuevo, pero sin perjudicar la antigüedad de los de su clase. Balcaren sin embargo, solicitó la plaza que hubiera tenido de haber continuado en la capilla. Finalmente, el 7 de enero de 1817 fue nombrado viola supernumerario a la espera de alguna vacante. El 22 de enero expone que con la asignación de viola supernumerario, de 5.000 reales, no le alcanzaba para su subsistencia y alega que ha renunciado a una plaza en Toledo por la que recibía 1.000 ducados anuales (11.000 reales). Solicitó el sueldo completo de la plaza efectiva, pero no admitieron su petición.

Al menos en dos ocasiones (19 de octubre de 1796 y 4 de enero de 1797) Francisco Balcaren (apodado “Bacarela”) formó parte de la orquesta que contrataba la duquesa de Osuna para los bailes.

Se casó en primeras nupcias con María Toro, con la que tuvo dos hijas, Isabel y Teresa. Contrajo matrimonio después con Vicenta Mormin, hija de italianos, y modista de la reina e infantas. Tenían dos hijas, y vivían en la calle Carmen nº 1 cuarto principal.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124, 195 y 224/12; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 16513/10; AHNN, Osuna, Cartas, 391-21.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Bourligueux, 1987; Ortega, 2004.

- **BARLI [BARLY], GASPAR.** Nació en Florencia; falleció en Madrid el 28 de abril de 1826. Oboe y fagot.

Las primeras noticias conocidas sobre este excepcional oboísta son de 1778, cuando estaba contratado como músico por la casa de Benavente-Osuna. Desde 1779 fue convocado para asistir a las academias que el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, organizaba en su cuarto.

Entró como fagot en la Real Capilla, jurando la plaza el 24 de agosto de 1784. Accedió después a la plaza de oboe vacante por muerte de Manuel Cavaza, en diciembre de 1790, plaza dotada con 8.000 reales, mil reales más que la de fagot que ocupaba antes. Para este nuevo puesto no tuvo que realizar ningún examen.

Después de varios años de servicio en la cámara de Carlos IV, fue nombrado músico de la Real Cámara en junio de 1796, junto a Francisco Vaccari, con el sueldo de 6.000 reales anuales. El 31 de mayo el propio Barli había solicitado este nombramiento, para el que acredita que llevaba 17 años asistiendo a los Reales Conciertos. En septiembre de 1796, dos meses después de su nombramiento, solicitó junto a sus compañeros Alejandro Boucher y Francisco Vaccari, ser relevado del pago de la media anata, como se había hecho con otros músicos nombrados para la cámara. El rey asumía el gasto de los músicos, y lo pagaba como gasto secreto. En agosto de 1797 solicitó junto a Francisco Vaccari la asignación de un coche y carro para ir a los Reales Sitios.

Como músico de la cámara de Carlos IV, desempeñó otras funciones además de la de intérprete, como por ejemplo, examinar junto a Joaquín Garisuain, en junio de 1798 en Aranjuez a Juan Guillermo Maus, profesor de fagot del Real Cuerpo de Guardias Españolas. En 1799, tras la muerte de Brunetti, el rey concedió la mitad de los 24.000 reales de sueldo que tenía en la cámara Brunetti, repartiendo 12.000 a Barli y 12.000 a Garisuain.

En 1807 solicitó una pensión para su hija María Barli. Su situación parece que fue bastante complicada. Había tenido que costear enfermedades en su familia y había perdido a su mujer, además expresa que carecía de medios para colocar a su hija. La respuesta a esta petición manifiesta la extrañeza ante sus términos, puesto que cobraba

además del sueldo de la capilla, de 9.000 reales, 12.000 de la Real Cámara. Debía tener más medios que cualquier otro músico de la capilla para educar a su hija, ya que además de un sueldo elevado, tenía derecho a carruaje, alojamiento y mesilla.

En la nueva planta de la Real Cámara y Capilla establecida por José I estaba nombrado como primer oboe y flauta (real decreto de 21 de diciembre de 1809), aunque no se sabe si su trabajo con el nuevo rey fue efectivo. Según su propio testimonio con el gobierno intruso permaneció en Madrid, ya que no pudo salir porque continuó enfermo durante dos años, “agravándose cada día a causa de la mucha escasez, y falta de auxilios por no tener otro medio de subsistir que el sueldo que disfrutaba como criado del rey, y que no percibió por no haber querido empleo, ni destino alguno al gobierno intruso, ni aun solicitar el cobro de sus sueldos atrasados, cuyas papeletas toma y conservaba en su poder, cuya cantidad asciende a más de treinta y siete mil reales” (AGP, Personal, 15639/1). Finalmente hubo de salir de la capital y estando enfermo no pudo continuar con su trabajo. Desde Cádiz solicitó reiteradamente el pago de los salarios que se le adeudaban.

Después del regreso de Fernando VII Barli fue reincorporado en sus puestos de la Real Capilla y la Cámara, ya que Fernando VII en 1814 mandó por real orden que a todos los criados de la Real Casa, Capilla, Cámara y Caballeriza se les continuase su sueldo antiguo siempre que no hubieran desmerecido su conducta.

El 16 de julio de 1820 le concedieron dos meses de licencia para ir a tomar los baños de Trillo, ya que se encontraba casi “baldado de brazos y manos” (AGP, Personal, caja 15639 exp. 1).

Cuando murió, Barli era ya primer flauta y oboe de la Real Capilla. Tras su muerte en 1826, María Gerónima Barli, su hija, residente en Toledo, facilitó un poder a Mariano del Río para que se hiciera cargo de los bienes que dejaba su padre. Dos años después, en 1828, la hija solicitó una ayuda para pasar a Santander acompañada de sus tres hijos; ya entonces era viuda de Rivero. Se le concedieron 400 reales.

Además de su dilatada carrera como músico en la corte, Barli sirvió durante casi toda su carrera también en la casa de Osuna, al menos desde 1778. Fue oboe en la orquesta de músicos asalariados que financiaba María Josefa Alonso Pimentel, desde 1781 hasta 1792, cuando se disolvió, siendo uno de los músicos mejor pagados de la casa, con un sueldo de 960 reales mensuales. Al servicio de esta casa coincidió con Luigi Boccherini (1786-87). Barli siguió vinculado a la casa de Osuna muchos años después de la supresión de la orquesta, y cuando se trasladó a Cádiz tras la invasión francesa, continuó manteniendo su relación con la duquesa, que residía en esa misma ciudad.

Cuando murió, vivía en la calle de San Bernardo, en los n<sup>os</sup> 2 y 3. En el testamento, del 19 de agosto de 1823, consta que el entierro debería ser como dispusiera la Concordia de la Real Capilla, y además estipula que se celebrasen por su intención 10 misas rezadas con limosna de 6 reales cada una.

Barli fue un músico muy valorado, un instrumentista virtuoso que realizó una brillante carrera profesional. Boccherini le dedicó los *Quintetos* op. 55 (G. 431-436), para oboe (con la posibilidad de ser interpretados con flauta), dos violines, viola y violonchelo, de 1797. Su relación con Boccherini fue muy estrecha, así lo atestigua una de las nóminas de Boccherini, la correspondiente al 31 de enero de 1787, firmada por Barli.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124 y 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Reinados, Carlos IV, Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomos 113 y 114; Personal, C<sup>a</sup> 15639/1; AHNN, cartas, 390-1/6, 391-1, 391-20, 391-30, 391-31, 392-4 y 392-15bis.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Solar-Quintes, 1958; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Robledo, 1991; Cascudo, 1996-97; B. Kenyon: “Barli [Barly], Gaspar”, *DMEH*; Tortella, 2002; Labrador, 2003; Ortega, 2004; Fernández Cortés, 2007; Acker, 2007.

- **BARRIO, PEDRO.** Nació en Manzanares (Madrid); falleció el 30 de marzo de 1789. Viola.

Entró en la Real Capilla en marzo de 1770, después de haber ganado la oposición para cubrir la cuarta plaza de viola, vacante por muerte de Rafael Monreal, dotada con un sueldo de 7.000 reales. En 1778 ascendió a la tercera plaza, también con 7.000 reales de sueldo. En septiembre de 1781 pasó a la segunda, con 7.500 reales.

Contrajo matrimonio con Eugenia Retortillo, con quien mantuvo una relación bastante conflictiva. Ella le denunció por malos tratos, y en 1784 consiguió, tras separarse, que su marido le pasase cinco reales diarios y el uso de algunas posesiones que heredó de sus padres.

En 1789 Barrio presentó un memorial pidiendo licencia. Parece que era conocida en la capilla la enfermedad de Barrio, hasta el punto que todos los años solicitaba salir de la corte. En junio de 1789 se dice que es un enfermo habitual y que rara vez asiste a las funciones de la Real capilla. A su muerte, le otorgaron a su viuda cinco reales diarios de pensión.

En la catedral de Toledo consta un Pedro José de Barrio, natural de Manzanares, con poco más de diez años, admitido como seise. Toda su familia procedía de Madrid. Le evalúan el 13 de octubre de 1728. El 10 de enero de 1739 se encontraba enfermo de un mal contagioso, por lo que le mandaron a su casa, le pagaron y avisaron a un médico. Regresó el 4 de febrero cuando se recuperó de la enfermedad. El 1 de agosto de ese mismo año, informa el maestro de capilla que se había ausentado sin licencia y que estaba en Madrid. Ordenaron ir a buscarlo, pero se enteraron, por información de otro seise, que estaba como músico en El Escorial, y acordaron que si volvía a Toledo no se le recibiera. Quizá pueda ser el mismo Pedro Barrio de la Real Capilla.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 112 y 113; Jurídico, C<sup>a</sup> 13/6; Personal, C<sup>a</sup> 104/45.

**Bibliografía:** Ortega, 2000; C. Martínez Gil, 2003.

- **BONFANTI, JOSÉ.** Falleció el 12 de diciembre de 1770. Violinista.

En julio de 1747, tras solicitar plaza en la Real Capilla, le concedieron una con el sueldo de 200 ducados. En 1749 ocupó la plaza de 7.000 reales, rectificando la equivocación porque pusieron por delante de Bonfanti a Sabatini con el agravante de que cobraba 1.000 reales de menos. En la planta de 1756 ocupaba la octava plaza con 8.000 reales de sueldo. En marzo de 1760 ascendió a la sexta con 9.000 reales, y en 1769 a la cuarta, dotada con 10.000 reales. Como intérprete perteneció además a la orquesta del Buen Retiro a las órdenes de Farinelli y participó en la actividad musical de la cámara, junto a otros compañeros de la capilla como Landini, Nebra o Sabatini.

Asistió a las academias organizadas por el infante don Luis, hermano de Carlos III, junto a los músicos asalariados del infante, como Boccherini y la familia Font. Además, fue llamado habitualmente por el príncipe Carlos y los infantes para las diversiones musicales de su cuarto durante la década de 1760, por lo que se trasladaba a los distintos sitios reales.

Fue músico del duque de Osuna. Tras la muerte de éste, reclamó el pago de su salario desde el 1 de enero de 1748 hasta agosto de 1748. No se sabe cuándo fue contratado pero antes, y también después, participaba en las funciones organizadas por esta familia noble.

Contrajo matrimonio con María Genara Artiaga. A la muerte de Bonfanti quedó con tres hijos menores, y recibió seis reales diarios de pensión de viudedad.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 12397/66; BN, M 762; AHNN, Osuna, Cartas, 389-28, 389-30 y 390-4.

**Bibliografía:** Solar-Quintes, 1958; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Ortega, 2004; Morales, 2007.

- **BELBÉN [BELVER], ANTONIO.** Falleció el 25 de noviembre de 1837. Organista.

Obtuvo una plaza de organista supernumerario en la Real Capilla en junio de 1808. Le dieron además la opción a la primera vacante sin necesidad de examen. Entró en una plaza de número en 1814.

Tenía un hijo llamado Modesto, también músico, y una hija llamada María. Vivía en la Caba de san Miguel, n<sup>o</sup> 2 cuarto 3<sup>o</sup>.

Su hijo Modesto fue organista en la Encarnación, y después entró en la Real Capilla. En 1814, cuando su padre Antonio pasó a una plaza de número entró Modesto en la que dejaba su padre. Durante las primeras décadas del siglo XIX fue maestro de piano en la casa de Osuna y maestro del Real Seminario de Caballeros Nobles. En sus últimos años sufrió serios problemas económicos, hasta el punto de verse obligado a mendigar.

**Fuentes:** AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 195; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 16604/6 y 16604/7 (Modesto Belbén).

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Barbieri, 1988; J. Suárez-Pajares: "Bebén, Modesto", *DMEH*; Fernández Cortés, 2007.

- **BORDAS, FRANCISCO.** Nació en Villanueva de Cubelles (Barcelona); falleció el 20 de enero de 1780. Fagot.

Entró en la primera plaza de fagot de la Real Capilla dotada con 7.000 reales anuales de sueldo, en septiembre de 1754, cuando se crearon dos plazas específicas para este instrumento. El rey Fernando VI le consignó además otros 2.000 reales de pensión en atención a su mérito. Antes de ser nombrado fagot era músico de las Reales Guardias de Infantería Española. Fue además fagot en la orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro, a cargo de Farinelli (1747-58).

Solicitó licencia para casarse en 1758 y presentó como testigos a Pedro Terradellas y Antonio Scheffler, músicos, compañeros suyos en las Reales Guardias Valonas. Contrajo matrimonio con Eugenia Princraut, la hermana de uno de sus compañeros de la Real Capilla, el trompista José Princraut. Al fallecer Bordas, Eugenia solicitó la pensión de viudedad y le fijaron 4 reales diarios. Como ya señalamos en la biografía de su suegro, Eugenia tenía una hermana a su cargo, que era demente.

Bordas debió tener problemas monetarios y contrajo algunas deudas. Úrsula Pastrana le reclamó una deuda en 1759 de 38 pesos duros y cinco reales, que le debía desde cuatro años atrás.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10 y 248/8; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 111; Jurídica, C<sup>a</sup> 383-16; Personal, C<sup>a</sup> 3040/76.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Bourlignieux, 1985; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **BOUCHER, ALEJANDRO [ALEXANDRE-JEAN]**. Nació en París el 11 de abril de 1778; falleció en París el 29 de diciembre de 1861. Violín y compositor.

Su padre fue músico de los Mousquetaires Gris de Luis XV. Boucher fue un niño prodigio y desde muy joven empezó a dar conciertos. Estudió con Subrin, Gaviniès y Guillaume Navoigille.

Llegó a Madrid a mediados de 1796. En agosto recibió una recomendación para actuar ante la duquesa de Osuna, conocida mecenas, que se mostró molesta porque Boucher entró al servicio real sin haber acudido cuando ella le llamó a actuar en su casa. En seguida, consiguió la protección de Carlos IV, si bien no es posible determinar cómo entró en contacto con el entorno del monarca.

Fue nombrado violín supernumerario de la Real Capilla con el sueldo de la última plaza, 7.000 reales, y con opción a la primera vacante, en julio de 1796. Al mismo tiempo fue nombrado violín de la Real Cámara con el sueldo de 12.000 reales. Pasó a ocupar la última plaza de planta de la capilla en diciembre de 1798, tras el fallecimiento de Cayetano Brunetti. En septiembre de 1796 pidió que de su sueldo de la cámara se le releve de pagar la media anata, solicitud que realizó con los también músicos de cámara Garisuain y Vaccari. El rey asumió el pago de esta cantidad por cada uno de sus músicos, por el bolsillo secreto.

En 1803 Carlos IV le concedió permiso para ir a Francia por tiempo ilimitado para que recobrara su salud, y dio orden de que se le pagasen las mesadas allí. Se le adelantaron tres mesadas para el viaje. En noviembre de 1803 le dieron a través del cónsul en París las mesadas vencidas para que pudiera volver, sin embargo el regreso no se produjo, a pesar de que el músico al solicitar los pagos atrasados exponía su intención de regresar; pero no fue así, quería cobrar su sueldo y no emprendió el viaje de regreso hasta muchos años después. Tras más de un año de ausencia, en enero de 1805 se le separó de sus plazas de la Real Capilla y Cámara y se declaró vacante la plaza de la capilla. En 1806 se casó con la arpista Céleste Gallyot, con quien regresaría posteriormente a Madrid.

Años después, en febrero de 1830 y de regreso en Madrid, solicitó al rey una pensión de jubilación. Para ello argumentó haber servido a Carlos IV en el exilio como director de música, aunque sus relatos resultan un tanto fantasiosos. Afirma que estuvo a su servicio en Francia pero que no fue con él a Italia por las persecuciones que sufrió en Francia por haber servido al monarca, que además le causaron la pérdida de su fortuna. Declara asimismo que estuvo presente en los últimos días de Carlos IV y que si éste no le había nombrado en el testamento, como a otros criados, no podía ser sino por un olvido. Aunque la información de los memoriales es un poco novelesca, y parece también que Boucher tenía cierta tendencia a la exageración, asegura que al abdicar Carlos IV fue nombrado director de música de la Real Cámara con 40.000 reales de salario. Boucher expone que en 1809 tuvo licencia para ir a París y desde entonces no estuvo sirviendo a Carlos IV. Presenta documentos de su nombramiento en 1796, de su nombramiento como director de música en Francia con 40.000 reales de sueldo y de haber sido maestro de música del infante Francisco de Paula. Sin embargo, Boucher omite a su regreso que había abandonado su puesto en la corte sin permiso en 1805, años antes de la salida de Carlos IV, y da a entender que nunca abandonó su puesto. Las autoridades de palacio no encontraban datos correspondientes a su servicio hasta el año

1808, lo que les hacía dudar de su testimonio. En principio, no accedieron a su petición, porque cuando Carlos IV fue a Roma formó allí una nueva orquesta y nombró a un nuevo director de música, y no parece que fuera Boucher. Sin embargo, Boucher insiste nuevamente y consiguió en agosto de 1830 una jubilación de 12.000 reales anuales.

Para recibir esta pensión estaba obligado a permanecer en la Corte. Sin embargo, una vez que había conseguido su objetivo, solicitó en noviembre 4 meses de licencia para marchar de nuevo a Francia, por encontrarse su padre gravemente enfermo. Solicitó que su hijo le acompañe en el viaje y que, en su ausencia, su mujer pudiera cobrar la pensión en Madrid para poder mantenerse.

En abril de 1831 declara de que la enfermedad del padre, la falta de medios y sobre todo la dificultad de hallar plaza en una diligencia para Burdeos no le permitieron salir de París antes de día 11 de abril de 1831, y que llegó a Madrid el día 20, en tan mal estado de salir por haber pasado meses de noches cerca de su padre, que no había podido aún presentarse ante al rey; además su esposa se hallaba gravemente enferma. En junio de 1831 volvió a solicitar licencia, para recuperar su salud, quería pasar cuanto antes a San Sebastián o Bilbao cuyas aguas consideran más adecuadas a sus dolencias.

En mayo de 1832 estaba interesando en adquirir un arpa vieja (del factor Clementi) cuyo valor era de unos 500 a 800 reales, para su esposa, profesora de dicho instrumento. No podía comprarla y solicitó que se la entreguen para reemplazar la que su mujer usó al servicio de Carlos IV mientras se le deterioró la que tenía. En junio le contestan que este instrumento apreciado y reconocido por el constructor de pianos Francisco Fernández, había sido vendido a José González Merino, oficial de la secretaría de despacho.

En 1834 fue repuesto en el servicio activo por la reina María Cristina, al igual que otros músicos jubilados, y entró en la Real Capilla, muy limitada de medios, como primer violín de la orquesta. Sin embargo, desde enero de 1835 no cobraba nada por no haber podido aportar los documentos para ser clasificado (según él los tenía bien guardados en Francia para que no se le extraviasen en los viajes) y se encontraba en una situación difícil. En octubre de 1835 solicitó de nuevo que se le incluyera en las nóminas de la Real Capilla. En agosto de 1836 reiteró sus peticiones, y argumentando que su mujer está enferma, solicitó seis meses de licencia para marchar a Marsella (Francia), su patria, lo único que podría aliviarla. Comunicó que pasarían por Valencia por ser mejor clima, y pidió una ayuda de costa para el viaje puesto que no había cobrado nada en dos años de trabajo. El certificado médico que aporta señala que su mujer tiene problemas de nervios, y que el clima de Madrid le era perjudicial, de tal forma que tenía hasta delirios. Como estaba en la indigencia, le proporcionaron una ayuda de 200 reales.

Estas son las últimas noticias de la relación de Boucher con la Corte española, probablemente ya no regresó más a España. Tras su vuelta a París, prosiguió su carrera, como concertista. Viajó junto a su esposa a diferentes ciudades como Marsella, Berna y Londres (donde coincidió con Bernhard Romberg). Entre 1819 y 1825 el matrimonio estuvo en Bélgica, Austria (donde conoció a Liszt y Beethoven), Alemania y Rusia. En 1858 se retiró a Orleáns. Su último concierto fue en la sala Pleyel de París el 3 de mayo de 1859, ciudad en la que falleció.

Boucher parece que tuvo cierta relación con Boccherini en Madrid, aunque no muy afortunada. Como recoge L. Picquot, en casa del marqués de Benavent se celebró un concierto, entre cuyos intérpretes estaban Boucher y Boccherini. Boucher pidió permiso al luqués para interpretar uno de sus quintetos pero a éste no le gustó, y Boucher se puso a su disposición para que le enseñara a interpretar sus obras, lo que Boccherini aceptó invitándole a ir a su casa y reconociendo que tenía gran talento. También parece que es

Boucher quien cuenta la anécdota tantas veces repetida del desencuentro producido entre Carlos IV siendo príncipe, y Boccherini.

Boucher es, sin duda, uno de los violinistas más reconocidos de su época. Además compuso varias obras, algunas de ellas conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia, como dos conciertos para violín (1810 y c. 1844) un *Gran dúo concertante para dos violines* (1839) y *Serment napoléonien* (1853).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124; Reinados, Carlos IV príncipe, leg. 15; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 16678/19; AHNN, Osuna, Cartas, 391-8.

**Bibliografía:** Picquot, 1851; Subirá, 1950; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Cascudo, 1996-97; H. Audéon: “Boucher, Alexandre-Jean”, *TNG*; Labrador, 2003; Ortega, 2004.

- **BRUNETTI, CAYETANO [GAETANO].** Nació en Fano (Italia), 1744; falleció en Colmenar de Oreja, Madrid, el 16 de diciembre de 1798. Violinista, compositor, director.

La figura de Brunetti ha sido estudiada por Subirá, A. Balgray y, más recientemente, por G. Labrador —estos dos últimos investigadores han realizado su tesis doctoral sobre el músico—. La tesis de Labrador se encuentra inédita, pero una parte sustancial ha sido publicada como *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, AEDOM, 2005. Remitimos a los trabajos de estos autores para los datos biográficos y especialmente lo relacionado con su producción compositiva. Incluyo aquí, pues, una síntesis de su trayectoria en la corte, haciendo hincapié en sus puestos, funciones y remuneraciones, ya que es la principal figura musical durante las tres últimas décadas del siglo XVIII. Brunetti es uno de los protagonistas de los cambios habidos en la música de corte durante el último tercio del siglo XVIII y, sin duda, la figura central en la actividad musical de la Real Cámara de Carlos IV.

Era hijo de Esteban Brunetti y Victoria Peruzzini, con quienes debió venir a España. Parece probable que estudiara con Nardini. Su padre, natural de Fano, era músico, y falleció el 23 de enero de 1777. Residía entonces en Madrid, en la calle de Molino de Viento, nº 8.

La primera noticia conocida de la actividad de Gaetano en España es de 1760. En junio de ese año se presentó a las oposiciones de una plaza de violín en la Real Capilla, que obtuvo José Herrando. La censura de los examinadores es significativa respecto a su calidad como instrumentista. Uno de los violinistas de la Real Capilla, Felipe Sabatini, opina sobre su actuación: “Cayetano Brunetti es un excelente violín de cámara, todo lo desempeñó bien, sólo en lo de capilla se equivocó en todo el verso del gloria” (AGP, Real Capilla, caja 138). F. Corselli, el maestro de capilla, en la valoración del mismo examen, expone que “Es otro joven [el otro era Domingo Rodil] de bella expectativa, saca suave y agradable sonido de su instrumento y guarda la afinación. Ha ejecutado una sonata de su elección de bastante ejecución muy lindamente y con limpieza, pero no ha tenido el mismo acierto en la de oposición y menos en las cosas de capilla” (AGP, Real Capilla, caja 138).

Entre 1760, cuando intentó entrar en la capilla, y 1767, año en el que logró una plaza, trabajó en otros ámbitos musicales. En 1762 pertenecía a la orquesta del coliseo de la Cruz, y escribió sus obras escénicas *García del Castañal* y *Faetón*, ambas de ese mismo año. En 1768 compuso otra obra para la escena: *El Jasón o la conquista del vellocino*, zarzuela heroica. En 1767 estaba al servicio del duque de Alba. Escribió varias obras para el duque y se mantuvo a su servicio mucho tiempo.

Finalmente logró una plaza en la Real Capilla en 1767, cuando se produjeron dos vacantes de violín por el fallecimiento de Francisco Lenzi y Francisco Faini. Ganaron

los dos primeros puestos en la oposición Cayetano Brunetti y Rafael Monreal. Como se había decretado en 1765, los violinistas ascendían por antigüedad cuando quedaban vacantes las plazas de mayor dotación. Brunetti ascendió hasta ocupar la tercera plaza, dotada con 10.000 reales en noviembre de 1794.

En la Real Capilla fue propuesto como miembro de tribunales de oposición en algunas ocasiones: en 1770, en la plaza que ganó José Palomino; en febrero de 1787, la plaza que ganó Vicente Ongay, en julio de 1789 a la de viola que ganó Antonio Font. En las dos últimas oposiciones fue además el encargado de componer la sonata para los ejercicios a primera vista (ver edición crítica, n<sup>os</sup> 18 y 20).

En enero de 1771 fue nombrado maestro de violín del príncipe de Asturias, en sustitución de Felipe Sabatini, cuando éste murió. El nombramiento, retroactivo al 9 de diciembre de 1770, se hace en los mismos términos que disfrutaba Sabatini: 6.000 reales de ayuda de costa anuales que debían pagarse por las nóminas mensuales de la familia. A partir de este nombramiento estaba obligado a seguir a la corte en sus desplazamientos por los Reales Sitios, teniendo costeados el transporte y el alojamiento. Desde el 22 de enero de 1773 percibió además otros 6.000 reales de gratificación, y completó así el mismo sueldo que tuvo Sabatini, tal y como lo había pedido el propio Brunetti. Cobraba además 17 reales de mesilla diarios durante las jornadas. A lo largo del año, lo que ganaba por este concepto rondaba los 5.000 reales, dependiendo de los días que durasen las jornadas. Así, por ejemplo, en 1782 obtuvo unos 5.500 reales por mesillas. A estos pagos se sumaban 300 reales de gratificación por el día del santo y otros 300 por el cumpleaños del rey, y las gratificaciones anuales por San Juan y Navidad, cada una de 600 reales.

Una vez nombrado músico de cámara, en febrero de 1772 consta un pago de 3.885 reales y 12 maravedises por un vestido completo que le mandó hacer el príncipe.

Fue asumiendo progresivamente nuevas funciones musicales en la cámara del príncipe: se encargaba, además de componer y dirigir la formación instrumental, de supervisar las copias de música para el príncipe, seleccionar el repertorio, adquirir obras, supervisar la labor de los violeros y sus actuaciones sobre los instrumentos de la cámara, reclutar a los instrumentistas necesarios para tocar en la cámara y distribuir después sus haberes. En definitiva, Brunetti, que asistía de continuo al real cuarto se encargaba de “cuidar de los papeles de música y de lo demás respectivo a esta diversión” (AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 1). Desde 1779 se encargaba también de la formación de la orquesta para el juego hípico de las Parejas que se celebraba en Aranjuez a cargo del príncipe y los infantes. Recibía una gratificación de 1.500 reales por este concepto.

El príncipe de Asturias asumió los gastos de la formación musical de dos de los hijos de Cayetano en París, de Juan y Francisco. Constan pagos para su manutención en la capital francesa entre 1782 y 1784. Juan regresó antes, parece que enfermó pronto, porque murió en julio de 1784. Francisco volvió poco después, con todos los gastos del viaje pagados por el príncipe. Francisco Brunetti traía música para el príncipe. Francisco Brunetti ocupó, al igual que su padre, un puesto destacado en la música de corte no sólo con Carlos IV, sino también posteriormente, durante el reinado de Fernando VII.

El 17 de marzo de 1789, después de ascender al trono, Carlos IV nombró a Cayetano Brunetti y a Manuel de Espinosa músicos de la Real Cámara “en atención a los muchos años que están sirviendo” y a “que Dn Cayetano Brunetti ha sido maestro de violín de S.M.” (AGP, Reinados Carlos IV, Cámara, leg. 15). El nombramiento se extiende al hijo de Cayetano, el violonchelista Francisco Brunetti. Cayetano y Espinosa recibían un sueldo de 24.000 reales anuales y su hijo Francisco, de 12.000.



Una vez que se van incorporando músicos de plantilla a la cámara, y se consolidó un grupo instrumental estable, Cayetano Brunetti, en agosto de 1796, fue nombrado director de música de su Real Cámara, es decir, se sitúa en la cúspide de todos los músicos del entorno más cercano al monarca. Es además el principal proveedor de música instrumental, el género mayoritario en este ámbito. La mayor parte de su producción es camerística, y está destinada a ser interpretada en las academias de Carlos IV. Se conserva gran parte en el Archivo General de Palacio, aunque otra parte de sus obras, algunos autógrafos, se encuentran en otros lugares.

Aunque la carrera de Cayetano Brunetti se desarrolló básicamente en el entorno real, hay datos de que su música sonaba fuera de palacio, y él mismo trabajó para otros mecenas además del rey. Junto al ya citado duque de Alba, sirvió como músico en la casa de Osuna: como maestro de violín (1776-1780) y compositor, ocasionalmente. En 1793 percibía de la casa de Alba 3.000 reales anuales de sueldo, junto a otros músicos de la Real Capilla.

El 27 de noviembre de 1762 se casó con Saturnina de Soria en Colmenar de Oreja. Tuvieron 4 hijos: Francisco, Juan, Manuel Isaac y Luisa. Contrajo matrimonio en segundas nupcias con Juana del Río, que en marzo de 1799, una vez viuda, solicitó la pensión de viudedad y recibió desde entonces 6 reales diarios. Para la importancia, el sueldo y la relevancia de Brunetti en la corte, no era una cantidad muy alta. Juana parece que tuvo dificultades para percibir esta pensión, porque en 1802 se encontraba solicitando el pago de la viudedad, que no cobraba por los problemas del erario real.

Su hija, Luisa Brunetti, se casó con el también violinista de la corte Francisco Vaccari. Ella era cantante, y durante su exilio tras la invasión francesa se trasladaron a Londres, donde continuaron su carrera. Fueron después llamados por el rey y regresaron a servir a Fernando VII en Madrid.

**Fuentes:** AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3, 124 y 138; Reinados, Carlos III, legs. 202, 210 y 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1, 2, 9, 10, 11, 12, 45, 46 y 50; Carlos IV, Capilla, leg. 3, Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomos, 112, 113 y 114; Personal, C<sup>a</sup> 144/17, AHNN, Osuna, Cartas, 391-1, 391-21, 391-24, 391-25, 391-26, 391-29, 392-16 y 392-37.

**Bibliografía:** Marcellán, 1919; Mitjana, 1920; Subirá, 1927; Subirá: “La música de cámara...”, 1946; Subirá, 1958; Ezquerro del Bayo, 1959; Ruiz Casaux, 1959; J. Subirá: “Dos madrileñizados músicos...”, 1966; Balgray, 1970; Subirá: “La música de cámara palatina...”, 1971; Sánchez, 1975; Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; G. Salvetti: “Brunetti, Gaetano”, *Dizionario...*, 1990; Peris, 1993; Cascudo, 1996-97; A. B. Balgray, N. Jenkins: “Brunetti [Bruneti], Gaetano [Caetano, Cayetano]”, *TNG*; Ortega, 2000; Ortega, 2004; Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798)...*, 2005; Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005; Acker, 2007; Labrador, 2007.

- **BRUNETTI, FRANCISCO.** Violonchelo, profesor y director de la Real Cámara.

Era hijo de Cayetano Brunetti y de Saturnina de Soria. Desde niño su padre, violinista de la Real Capilla y músico del príncipe de Asturias, le inició en la música. Estudió con uno de los más afamados músicos (probablemente Porretti), y en 1782 fue a París, junto a su hermano Juan, y estudió con Duport, pensionado por el príncipe Carlos. En 1784 hay consignados en los gastos de la cámara del príncipe varios pagos para los hijos de Brunetti en París. Ese mismo año el príncipe compró una caja de oro para su maestro Duport. F. Brunetti se presentó en el Concert Spirituel interpretando una obra del propio Duport, el 8 de septiembre de 1784. Al poco regresó a Madrid, después de que lo hiciera su hermano Juan, que murió en julio de ese mismo año.

En Francia, Francisco tuvo éxito y fue reconocido por miembros de la nobleza. En abril de 1785 el príncipe Carlos decretó que Brunetti acudiera a su cuarto para tocar el violón en las academias y le consignó 600 ducados anuales (6.600 reales), desde el 1 de

abril de 1785. En febrero de 1786 le concedió además el goce de mesillas y gratificaciones o ayudas de costa como se le habían asignado a Domingo Rodil.

Después de su regreso a Madrid, se casó con Eleuteria Terri, hija de Gabriel Terri, primer violín de la Real Capilla. En abril de 1787 solicitó ser admitido en la Real Capilla para poder mantenerse dignamente. No había plazas vacantes de violonchelo, pero había una de violín, por lo que el propio Brunetti propuso que al ascender los de viola a violín quedaría una plaza vacante de viola y, que al ser menos necesarias que las del violonchelo, se suprimiera y con esta dotación se crease en su lugar una de violonchelo para él. El receptor en su informe expone que los maestros le habían dicho sí que son más útiles cuatro de violón que cuatro de viola. Conforme a las constituciones de la Real Capilla, se realizaron oposiciones, a las que se presentó Brunetti como único aspirante. Se le otorgó la plaza en julio de 1787.

Una vez en el trono, Carlos IV nombró en marzo de 1789 músicos de cámara a Cayetano Brunetti, Manuel Espinosa y “por la extraordinaria habilidad a Francisco Brunetti” (AGP, Reinados Carlos IV, Cámara, leg. 15). El sueldo de Francisco era de 12.000 reales, la mitad que lo que cobraban su padre y Espinosa. En diciembre de 1795 le concedió el rey 24.000 de sueldo de cámara y las mismas gratificaciones en los días y años de los infantes, que recibía su padre y Espinosa, que se añadían a su sueldo de la Real Capilla, aunque le cesó la gratificación de 6.600 reales que tenía hasta entonces por tener sólo de sueldo 12.000. En abril de 1796, como el resto de músicos de la cámara pidió ser relevado de pagar la media anata, y el monarca se hizo cargo de abonar esta cantidad por gasto secreto.

En marzo de 1804 ascendió a la tercera plaza de violonchelo de la Real Capilla dotada con 8.000 reales, por la muerte de José de Zayas. En 1805, tras la muerte de Samaranch, pasó a la segunda, con un sueldo de 10.000 reales anuales.

En los años de la invasión francesa, Brunetti salió de Madrid. En 1810-11 solicitó que se le restituyera en el puesto que tenía. Informa para ello de que se marchó en 1808 ante la invasión de los franceses. Le separaron junto a Font y Vaccari, según él, por “maledicencias de hipócritas” (AGP, Personal, caja 144 exp. 19). Escribió en 1810 desde Murcia exponiendo su situación. Entre los argumentos que emplea, afirma que había sido llamado por la corte de Londres, pero que se quería quedar en su “leal España” (*Ibid.*). En 1814 se le restableció su puesto en la Real Capilla y Cámara y fue nombrado director de música de la Real Cámara el 6 de octubre de 1814. A pesar de este reconocimiento, solicitó que le jubilaran de la Real Capilla y sacaran a concurso la vacante para quedar exclusivamente sirviendo en la cámara.

En 1819 tuvo problemas con Marinelli, ya que a su juicio se tomaba atribuciones que no le correspondían. Brunetti, como director de la cámara tenía el poder de decidir sobre el repertorio y parece que Marinelli interfería en estas decisiones. Se resolvió el conflicto disponiendo que Brunetti tuviera poder sobre la música instrumental y el mismo poder Marinelli sobre música vocal o concertante, se decir, con voz.

En 1819, por padecer continuamente dolores reumáticos, se le otorgó una licencia de dos meses para tomar baños en Trillo. El 23 de junio de 1823 pidió de nuevo ir a tomar baños a Trillo por dolores de reuma y cólicos. El 19 de septiembre del mismo año fue separado de su destino. En 1832 reclamó que le devolvieran la plaza de violonchelo que tenía y todos sus méritos. En enero de 1823 solicitó que a la viuda de su padre, Juana del Río, se le diera la tercera parte de su sueldo.

Vivía en la calle Amor de Dios, en la casa del conde de Clavijo.

Brunetti fue el primer profesor de violonchelo del conservatorio, con un sueldo de 7.000 reales anuales. Precisamente en la biblioteca del Real Conservatorio de música de Madrid se conserva un ejemplar de su método para el aprendizaje de este instrumento.

También es autor de unas *Variaciones para violonchelo y orquesta* que se conservan en la Biblioteca Nacional (Sig. MC/5307/71)

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 9/1, 104/3, 138 y 195; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1, 2 y 9; Carlos IV, Capilla, leg. 3, Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 144/19 y 16691/4, BN, MC/5307/71.

**Bibliografía:** Soriano Fuertes, 1853-59; Barbieri, 1988; Cascudo, 1996-97; Pierre, 2000; Gosálvez Lara, 1997; Bordas, 2001; Labrador, 2003; Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798)...*, 2005; Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005.

- **CAMATO, (JOSÉ) MANUEL.** Falleció el 17 de septiembre de 1798. Violín.

Era hijo de José Camato, violín de danza del príncipe e infantes, que falleció el 4 de julio de 1758.

Manuel Camato fue llamado desde el 19 de abril de 1760 para asistir a las lecciones de baile del infante don Gabriel, con un sueldo de 500 ducados (5.500 reales anuales). Estuvo en este puesto hasta julio de 1767. Desde el 1 de agosto continuó sirviendo a los infantes don Gabriel y Francisco Javier. Este último murió el 22 de mayo de 1771, y Camato quedó únicamente con los 2.750 reales que percibía del infante don Gabriel, consignados en la nómina de su familia. Don Gabriel, para compensar la pérdida del sueldo del infante Francisco Javier, le concedió la otra mitad, pagados por el bolsillo secreto. Fue además violín de baile del infante don Antonio y desde el 20 de octubre de 1781 el rey le mandó asistir al príncipe y a los infantes en las lecciones de baile y “demás que se ofrezca para tocar el violín” (AGP, Personal, caja 166 exp. 5) con el salario de 15 reales diarios más.

Junto al acompañamiento de las lecciones de baile, Camato participaba en las actividades de la cámara de los hijos del rey, y asumía además algunas funciones como la adquisición de música y la copia de repertorio, además de la interpretación de música. Así, en 1761 asistió en la jornada de San Lorenzo junto a Nebra, cuando ambos asistían a diario al cuarto del infante para participar en las academias o veladas musicales. También en 1762 fue convocado a las celebraciones de Carnestolendas junto a Nebra y el violinista Felipe Sabatini, que llevó a varios músicos para las funciones. En 1763 el infante don Gabriel le compró una viola y en 1766 le abonó el coste de una compostura en la caja del violín por valor de 30 reales. Recibió del infante y del príncipe Carlos diversos pagos por copias de música.

El 12 de agosto de 1793 fue nombrado violín de baile de las infantas, por lo que tenía la obligación de trasladarse a los sitios reales donde ellas estuvieran, recibiendo la mesilla, el carruaje y el alojamiento correspondientes.

En 1771 contrajo matrimonio con Juliana Calleja, que recibió a su muerte una pensión de viudedad de seis reales diarios, tras 55 años de servicio de su marido. Esto retrotrae la vinculación de Camato con la corte al año 1743, si bien no hay otros datos que lo confirmen.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III, legs. 200, 210 y 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1, 2, 12 y 46; Carlos IV, Cámara, legs. 15 y 22; Personal, C<sup>a</sup> 166/5 y 166/3 (José Camato).

**Bibliografía:** Siemens, 1988; Cascudo, 1996-97; Martínez Cuesta, 2003; Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005.

- **CANTERO, JUSTINO.** Nació en Arcos de la Sierra, obispado de Cuenca; falleció en Madrid el 15 de enero de 1775. Bajón.

Se formó en el Real Colegio de Niños Cantores entre 1715 y 1719. Pasó después a servir en el regimiento de las Reales Guardias de Infantería Española durante ocho

años. Desde el 5 de enero de 1730 servía en todas las funciones de la Real Capilla por nombramiento del cardenal Borja, patriarca de las Indias, pero sin sueldo. En 1734 pidió la licencia del ejército. El 12 de junio de 1739 consta que tenía consignado un sueldo de 200 ducados. El 20 de junio de 1740 se hizo efectiva su servidumbre en la Real Capilla, y obtuvo la plaza de bajonista con el mismo salario y la obligación de asistir diariamente a todas sus funciones. Su entrada en la capilla se produjo junto a otros tres músicos. Estos nombramientos se deben a que algunos de los titulares estaban incapacitados por enfermedad. En la planta de 1749 ocupaba la tercera plaza de bajón con 5.500 reales de sueldo anual. Por real orden del 15 de agosto de 1750 fue nombrado para la plaza dotada con 6.600 reales de vellón. Por el nuevo reglamento de 1756 ascendió a la segunda plaza de bajón con 8.000 reales de sueldo. Sirvió esta segunda plaza hasta su muerte, en 1775.

Tras su fallecimiento, su sobrina María Triguero y Cantero solicitó una pensión o limosna diaria. Según Subirá, vivía en la calle de la Sartén.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5, 104/3 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 12398/22.

**Bibliografía:** Subirá: “Necrologías...”, 1958; Ortega, 2000; Morales, 2005; Morales, 2007.

- **CAÑADA, DÁMASO.** Nació en Salamanca en 1771; falleció en Madrid el 31 de julio de 1849. Violín y compositor.

Era hijo de José Cañada, primer violín de la catedral de Salamanca y sustituto de la cátedra de Música de la Universidad de dicha ciudad. Daba lecciones de violín de manera privada, y es autor de varias obras de música, tanto instrumental como vocal, cuya venta se anuncia en la *Gaceta de Madrid* durante varios años, así como de un método de violín.

Dámaso Cañada fue nombrado “músico de baile de Sus Altezas” en septiembre de 1798, cuya plaza estaba vacante por el fallecimiento de Manuel Camato.

El 4 de septiembre de 1805 solicitó una plaza de viola vacante en la Real Capilla en atención a sus méritos: ocho años como violín al servicio de Sus Altezas para las lecciones de baile, y haber tocado alguna vez en presencia del rey; destaca por ser “sujeto de bastante habilidad, de buena conducta y de edad de 33 años” (AGP, Personal, caja 175 exp. 9). En esta ocasión no se le tuvo en cuenta. El 29 de junio de 1806 solicitó ser oído como único concursante en la oposición a violín de la Real Capilla que quedó vacante por la muerte de Domingo Rodil. Finalmente, entró en la Real Capilla en agosto de 1806, junto a Calixto de Filipo, pues había dos plazas vacantes por la defunción de Domingo Rodil y de Jaime Rosquellas. Compaginó este puesto con el de músico de baile de los infantes. En 1808, un informe relativo a la asistencia de los violines de la Real Capilla, explica que Cañada, Vaccari y Font asistían a la cámara, de lo que se deduce su ausencia en algunas de las ceremonias de la capilla.

Cuando Fernando VII ocupó el trono, en junio de 1814 se volvieron a nombrar músicos de cámara a Cañada, Andrés Rosquellas y Juan Font. A Cañada se le confirmó el 20 de junio de 1816 la pensión de 15 reales diarios que disfrutaba anteriormente como músico de baile del rey y de los príncipes e infantes.

En 1823 fue separado de su puesto, junto a varios compañeros de la capilla. Si bien en abril de ese mismo año solicitó una licencia de dos meses para restablecer su salud y la de su mujer, que llevaba seis años enferma. El mismo año, el 6 de octubre, obtuvo una nueva licencia para pasar a la villa de Loeches por asuntos propios, parece que allí se encontraban su hija y su mujer restableciéndose.

En julio 1829 se hallaba en una situación muy apurada por estar separado de su destino desde 1823. Habían estado cerrados los teatros en los que disfrutaba de 16 reales los días que trabajaba como profesor de violín, y se le excluyó del grupo de músicos de los teatros que asistieron a las exequias de la reina que acompañaron a los de la Real Capilla. A pesar de esta delicada situación, no recibió ninguna ayuda. Ese mismo año tuvo algunos problemas con sus compañeros a los que acusó de boicotearle una sinfonía de su autoría que se iba a tocar en la cámara, pero que finalmente no se interpretó. La polémica se centra en si tenía la obra una canción inadecuada, pero según Cañada esto no era cierto.

Al año siguiente, 1830, solicitó nuevamente limosna, pero sin éxito. Finalmente, en enero de 1836 pidió la jubilación, ya que para entonces estaba ciego. En marzo le fijaron una jubilación con las tres quintas partes de su sueldo de 12.000 reales anuales que tenía.

Además de intérprete, Cañada también compuso algunas obras, como unas *Boleras obligadas de flauta para toda orquesta*, dedicadas al “Excmo. Señor Príncipe de la Paz”, y la ya mencionada sinfonía, cuyo paradero se desconoce.

Según Pedrell, Cañada formaba parte de los intérpretes de cuarteto en el cuarto de Carlos IV: los ensayos se hacían en la vivienda del conde de Clavijo que vivía en la calle Amor de Dios, en cuya casa, en los bajos, vivía también Brunetti. El cuarteto, según Pedrell, estaba formado por el rey como violín, otro violín Vaccari, Dámaso Cañada viola, y Brunetti violonchelo. Probablemente, había otros muchos músicos de la cámara que pudieron participar en la interpretación de cuartetos y otras formas instrumentales.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 190; Carlos IV, Capilla, leg. 3, Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 175/9.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Pedrell, 1897; Mitjana, 1920; Martín Moreno, 1985; Sustaeta, 1993; M. A. Virgili: “Cañada”, *DMEH*; Cascudo, 1996-97; Labrador, 2003.

- **CARRERAS [CARRERA] (GALLOSO, GAYOSO), MANUEL.** Nació en Madrid. Falleció el 22 de marzo de 1795. Violinista y compositor.

Era hijo de Isidoro Carreras y María de Ama, ambos de Orense.

Manuel Carrera era primer violín de la compañía de la Viuda de Manuel Guerrero en 1758, según expone Fernández-Cortés.

En abril de 1774 obtuvo la última plaza de violín de la Real Capilla, tras obtener el primer puesto en la oposición. A lo largo de su carrera como violinista ascendió hasta alcanzar la octava plaza de violín, con un sueldo de 8.000 reales anuales.

Fue llamado al cuarto del príncipe durante la jornada de Aranjuez en 1786.

Compaginó este puesto con el de profesor de violín en el Seminario de Nobles, en cuyo cargo le sucedió Rafael García, otro violinista de la Real Capilla. Carreras tenía licencia para no asistir por la mañana a la capilla los días lectivos. Fue asimismo maestro de violín del duque de Osuna, antes de ocupar el puesto G. Brunetti.

En junio de 1782 obtuvo licencia de dos meses para ir a tomar baños, como lo había solicitado en ocasiones anteriores, pues tenía una “jaqueca reumática periódica” según el certificado médico (AGP, Real Capilla, caja 207).

Se casó en primeras nupcias con Eustaquia Ferrera, de la que quedó viudo el 24 de diciembre de 1775. Contrajo nuevamente matrimonio en 1776 con María Espinosa, que al quedar viuda recibió una pensión de seis reales diarios. Informa que su marido antes de morir tuvo una larga enfermedad.

En el inventario de música del XII duque de Alba, consta un libro de sonatas encuadernadas de Manuel Carrera, que posiblemente serían para violín. No conocemos la localización de ningún ejemplar ni ninguna otra referencia a su labor como compositor.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3, 207 y 301/11; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; Personal (Rafael García), C<sup>a</sup> 2689/52.

**Bibliografía:** Bourlignaux, 1987; Ortega, 2000; Truett Hollis, 2004; Fernández Cortés, 2007.

- **CARRILES [CARRIL] (MARTÍNEZ), MANUEL (ANTONIO).** Nació en Madrid el 21 de noviembre de 1752; falleció en Madrid el 29 de enero de 1828. Viola y violín.

En su partida de bautismo (24 de noviembre de 1752) de la parroquia de San Martín consta que era hijo de Antonio Bonifacio, natural de Bildas de Oviedo, y Micaela Martínez, de Zaragoza.

En 1780 era miembro de la orquesta de la compañía dramática de Juan Ponce, junto a otros músicos como Andrés Monfui, Eustasio León, Isidoro Bocolo, Nicolás Pastor Palafox, Antonio García, Juan León, José Nielfa, Jerónimo Bocca y Guillermo Martorell.

Siendo primer violín de la capilla de las Descalzas Reales, en noviembre de 1781, se presentó a una oposición de viola de la Real Capilla, que se concedió a Rafael García, quedando Carriles en segundo lugar. Otros opositores fueron Antonio Jauregui, Juan Balado, Francisco Moreno y Pablo del Moral.

En 1787, como primer violín de las Descalzas, comunicó que se había presentado a varias oposiciones a violín y viola de la Real Capilla en las que había quedado en buen lugar, sobre todo en la última de viola que quedó primero, y habiendo una plaza vacante de violín, solicitaba que se le admitiera de nuevo a oposición. En marzo de 1789 se volvió a presentar a una plaza de violín vacante por muerte de Marcolini, que ganó García, viola en la misma capilla. Volvió a quedar segundo junto a José Rodríguez de León; Juan Balado fue tercero. Finalmente optaron por darle a Carriles la plaza vacante de viola al pasar García a la de violín, por quedar segundo en la oposición. Por su petición y la de otros músicos violas, como Antonio y Juan Font, se decretó el 24 de marzo de 1794 que las violas ascendieran a violines por antigüedad como si fueran de la misma clase. Llegó tras varios ascensos a ocupar la plaza sexta de violín, dotada con un sueldo de 9.000 reales. Después de la invasión francesa y tras la nueva planta establecida por José I en enero de 1809, Carriles quedó fuera pero entró de nuevo en septiembre de 1810 tras la muerte de Antonio Font. Después del regreso de Fernando VII se mantuvo sirviendo en el mismo destino.

Según un testimonio del propio Carriles de 1817, estuvo sirviendo en las academias de Carlos IV durante 20 años, y cuenta para avalar esta información con los informes de Francisco Brunetti y Francisco Vaccari, ambos músicos de la Real Cámara de Carlos IV.

Según Saldoni, estuvo de primer violín director de la orquesta del teatro de la Cruz de Madrid y de la casa de la Duquesa de Alba, “la cual lo distinguió mucho en vista del gran mérito que como violinista tenía Carril, haciéndole asimismo algunos obsequios”. Las dotes que más resaltaban en este músico eran un tono brillantísimo y su gran facilidad para tocar a primera vista las piezas más difíciles. Como profesor formó a varios discípulos, entre ellos a su hijastro Pascual Juan, apodado Carriles. Fue además violinista de la orquesta de la duquesa de Osuna entre el 13 de mayo de 1781 hasta la disolución de esta formación en 1792. Su hijastro Pascual Juan Carriles fue violín segundo de segundos también durante el mismo tiempo.

Según Ruiz Casaux, poseía un violín Amati de 1642.

Se casó en primeras nupcias con Jerónima Martín de Vidales, natural de Morata de Tajuña (Madrid). Un hijo anterior que Jerónima aportó al matrimonio, Pascual Juan, fue formado por Manuel Carriles y adoptó su sobrenombre. Realizó una destacada carrera como concertista de violín en distintas ciudades de Europa. Esta primera mujer de Manuel Carriles falleció el 7 de enero de 1813. Ambos habían realizado testamento en mayo de 1795, y figuran en él como testamentarios tres compañeros de la capilla: Rafael García de Sena, José de Zayas y Florines y Vicente Assensio, presbítero. El 18 de febrero de 1814 contrajo segundas nupcias con María de Osma. En noviembre de 1817 pidió que se reconociese este matrimonio para que en caso de que le sobreviviera, la mujer pudiera cobrar la pensión de viudedad. Tuvo otro hijo llamado Ramón, también músico. Vivían en la calle Fuencarral nº 2 cuarto 2º.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124, 138 y 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 2681/33 y 16760/32; AHN, Osuna, Cartas, 390-1, 391-1, 391-14, 391-20, 391-29 y 391-30.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Solar-Quintes, 1958; Ruiz Casaux, 1959; Martín Moreno, 1985; Bourlignieux, 1987; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **CASTRONOVO, ANGEL [ANGELO].** Nació en Sicilia; falleció en Madrid, el 29 de noviembre de 1831. Trompa y clarín.

Entró a ocupar la segunda plaza de trompa de la Real Capilla en agosto de 1764. La plaza se encontraba vacante por la muerte de José Princraut y se convocó una oposición a la que se presentaron seis aspirantes. Aunque consideraron que todos eran muy hábiles, se decidieron por Castronovo por ser “mozo robusto, muy espirotoso, vivo y desembarazado” (AGP, Reinados Carlos III, leg. 240 y Real Capilla, caja 138, Registros, tomo 112). En mayo de 1788 ascendió a la primera plaza, conservando el mismo sueldo. Tras la unión de las trompas y clarines en una misma clase, en 1805 pasó a ocupar la primera plaza de las cuatro, con 10.000 reales de sueldo. A pesar de los numerosos problemas que sufrió, según Francisco Osorio, puntador de la Real Capilla, asistía “a los reales cuartos de los príncipes nuestros señores cuando es necesario con los demás individuos instrumentistas” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241). Participó en la jornada del Pardo en los años de 1770 y 1778, para los bailes de Carnaval, llamado por el príncipe de Asturias.

Castronovo sufría alteraciones mentales, lo cual fue un problema constante tanto para él y su familia como para la institución a la que servía. A ella llegaban testimonios de gente a la que había amenazado y sus propios compañeros músicos sufrieron sus crisis. Estuvo dos veces internado en la “sala de locos” del Hospital General. A pesar de los tratamientos, los brotes no cesaron hasta su muerte, lo que generó un amplio expediente en la documentación jurídica del Archivo General de Palacio. Los problemas principales de esta demencia los padeció su esposa, Ángela de Formento, a quien echó de casa en varias ocasiones. En octubre de 1776 ya se ordenó que no se le pagara directamente el sueldo, sino que lo cobrase Francisco Osorio para distribuirlo entre él y su mujer, ya que la había echado de casa y no quería asistirle con alimento alguno, ni a sus dos hijos tampoco. En julio de 1779 pidió una ayuda de costa porque estaba atrasado y con mucha familia. Sin embargo, su familia se reducía a mujer y tres hijos, uno de ellos con plaza en las Reales Guardias de Corps con un sueldo de 10 reales diarios. El propio Castronovo tiene 9.000 reales de sueldo, por lo que no podía pasarlo mal, desestimaron la solicitud. En noviembre de 1781 había vuelto con su mujer y parece que había mejorado su estado, por lo que se ordenó que cobrara por tesorería él

mismo; no obstante, poco después se repitieron los problemas, el matrimonio se separó y fue el nuevo puntador de la capilla, José Domínguez, el encargado de cobrar el salario y repartirlo entre los cónyuges.

En diciembre 1783 surgió un nuevo problema acerca de la propiedad de los instrumentos con que tenían que tocar en la Real Capilla. Castronovo pretendía quedarse con los instrumentos viejos ya que se habían comprado trompas nuevas. El receptor, Melchor Borrue, opinaba que la pretensión de Castronovo era irregular, y que no tenía derecho a las trompas viejas ya que debían reservarse para otra necesidad. Sin embargo, Castronovo alude a que a Antonio Scheffler sí se le entregaron dos viejas, aunque fueron para servir en la Real Capilla. El receptor tacha entonces a Castronovo de “lunático y a ratos loco y ha sido preciso llevarlo dos veces al hospital” (AGP, Reinados, Carlos III leg. 240).

En marzo de 1787 Castronovo solicitó el retiro a su patria, Sicilia, pero no se le concedió. Persistía un enorme malestar por su actitud y los problemas que causaba, lo que le transmite el patriarca en febrero de 1790. A pesar de todas estas dificultades, Castronovo continuaría muchos años al servicio real. En 1809 en la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I fue nombrado trompa, junto a José Trota (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

Su hija, Josefa Castronovo, contrajo matrimonio con Agustín Pizarro Ballester, también sirviente del rey. Pidió licencia para casarse, y por los gastos ocasionados solicitó una limosna. Le ayudaron con 300 reales porque su madre acaba de fallecer de una larga y costosa enfermedad.

Su hijo Antonio fue clarín del Real Cuerpo de Guardias de Corps, y se presentó junto a Pataroti, en 1804, para cubrir una plaza supernumeraria de clarín, obteniéndola este último. Según Saldoni, Antonio Castronovo era un profesor muy acreditado en la Corte a principios de siglo y murió en Madrid el 20 de febrero de 1809. Otro instrumentista de esta familia es Lorenzo Castronovo, que según Saldoni, el 13 de noviembre de 1766 había nacido en Madrid, en la calle Leganitos y fue bautizado en la parroquia de San Martín. Fue un sobresaliente clarín de la Real Capilla cuya plaza juró el 2 de septiembre de 1814.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III, legs. 240 y 241; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 112; Personal, C<sup>a</sup> 228/15; Sección Jurídica, C<sup>a</sup> 386/11.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Barbieri, 1988; Robledo, 1991; Ortega, 2000.

- **CAVAZA [CABAZA, CAVAZZA] ANSALDA, MANUEL.** Nació en Toledo; falleció el 6 de diciembre de 1790. Oboe, flauta, teórico y compositor.

El 7 de julio de 1742 fue nombrado oboe supernumerario de la Real Capilla. En febrero de 1744 accedió a una plaza de titular, vacante por el fallecimiento de Luis Bouquet. Se dota su puesto con un sueldo de 400 reales, procedentes de los 700 que tenía éste, los 300 reales restantes se repartieron entre otros músicos. La plaza vacante de oboe debía ser cubierta por ser necesario no sólo para las funciones de la Real Capilla sino también para las que se celebraban en los cuartos de las personas reales.

En 1747 recibió un aumento de 100 reales, que quedaron a la muerte de Claudio Voyenne (después de entregarse a Francisco Mestres y a Juan López, 300 a cada uno, de los 700 que tenía), por el escaso sueldo que percibía. Desde 1749, según la nueva planta, gozaba de 11.000 reales de sueldo al año. Tenía obligación de tocar la flauta, como todos los oboes. En el reglamento de 1756 su plaza quedaba dotada con 12.000 reales.

Fue llamado a asistir al cuarto del príncipe Carlos en la jornada del Pardo los años 1769 y 1770.



En 1778 recibió del patriarca de las Indias el encargo de supervisar que Jorge Bosch, el organero, desempeñase adecuadamente sus obligaciones. Parece que Cavaza no se sintió cómodo con esta tarea. Cavaza recibió otros encargos que indican que era considerado un miembro de confianza en la institución. Formó parte de varios tribunales de oposición, tanto a plazas de instrumentista, para las que compuso algunas obras, como de la plaza de maestro de rudimentos de música del Colegio de Niños Cantores, que ganó Lino del Río en 1781.

Además de instrumentista, Cavaza fue teórico y compositor. Como teórico se conocen varios escritos didácticos, y fue partícipe de varias polémicas con Eximeno acerca de su libro *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione...* Publicó él mismo *El músico censor del censor no músico, o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio, Greco y Lyra* (impreso en 1786), donde vierte sus opiniones contrarias a Eximeno. Otras obras teóricas, son: *Dirección de la voz en el púlpito* (impreso en 1784) y *Rudimentos y elementos de la música práctica escrita, dispuestos por Don Manuel Cavaza, criado de S. M. en su Real Capilla* (conservado en la Biblioteca Nacional).

Como compositor es autor de seis tríos a dos violines y bajo, como consta en el anuncio de la *Gaceta de Madrid* del 25 de agosto de 1772 (nº 34, p. 282): “Los seis tríos a dos violines y bajo, su autor D. Manuel Cavazza, primer oboe de S.M.C., grabados y estampados en Madrid a expensas de D. Joseph Chener; se hallarán en la librería de Francisco Fernández...”. No se conocen ejemplares de estos seis tríos, pero se conservan sus obras instrumentales de oposición en el archivo del Archivo General de Palacio, donde se guardan también unos villancicos. Véase edición crítica, nºs 10, 11 y 19.

Según B. Kenyon era hijo del oboísta italiano Juan Baptista Cavazza, ministril de la catedral de Toledo. Se casó con Teresa García Remón, natural de Madrid, y los cónyuges otorgaron testamento el 3 de febrero de 1748. Fueron padres de al menos un hijo, Juan Baptista, que nació en 1749. Cuando murió residía en la calle de Toledo.

El 13 de junio de 1791 apareció en el *Diario de Madrid* el siguiente anuncio: “En la calle de Toledo nº 3, qto. segundo, se vende un clave de unas voces superiores, el cual era del uso de don Manuel Cabaza, primer oboe de la Real Capilla, el cual se dará con toda equidad”.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124 y 138; Reinados, Carlos III, legs. 77 y 240, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Personal, Cª 9005/8; BN, M 762.

**Bibliografía:** Mitjana, 1920; León-Tello, 1973; Kenyon de Pascual, 1984; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Lolo, 1988; Alonso, Marrero, Sancho, 1989; Peris, 1993; B. Kenyon de Pascual: “Cavaza [Cavazza], Manuel Félix María”, *DMEH*; Ortega, 2000; Rodríguez López, 2002.

- **COLBRAN, JUAN.** Nació en 1749. Violinista, clarín y compositor.

Juan Colbran fue violín de la orquesta del Coliseo de los Caños del Peral, y clarín en las Reales Guardias de Corps. En agosto de 1789 opusó a una plaza de violín vacante en la Real Capilla, junto a José Rodríguez de León, Antonio Font, Francisco Balcaren, Juan Balado y Pascual Juan Carriles; obtuvo la plaza Antonio Font. En agosto de 1793 fue nombrado violín supernumerario, sin opción a la vacante. El sueldo que le asignaron era similar al del último violín, 7.000 reales. Un año después, en 1794, le nombraron para la plaza vacante por muerte de Francisco Landini, y a pesar de no tener la opción a la vacante, no tuvo que presentarse a oposición.

En 1796 el rey adquiere un violín para Colbran, de lo que se infiere su participación también en la Real Cámara.

En abril de 1804 solicitó licencia para salir de España acompañado de su familia, para tomar baños minerales y recobrar la salud. En mayo 1806 volvió a solicitar otra licencia para salir de España, pasando el primer año a París, y después a Italia, junto a su hija Isabel Colbran, que tenía una pensión real. Se habilitó a su mujer Josefa Hortolo para cobrar los sueldos. Según el testimonio del propio Juan Colbran, cuando iba a volver a la corte se produjo la invasión francesa y no quiso regresar hasta que se recuperara el trono por el rey legítimo.

En un informe sobre los violinistas activos de la Real Capilla en 1808 consta que Colbran “anda corriendo cortes” (AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3). Según Vicente Pérez se le conocía por el sobrenombre de “Juanón”, y fue uno de los músicos de la capilla que lideró la petición del uso de uniforme de los instrumentistas, y según el mismo Pérez, entró en la capilla sin oposición “por la puerta del favor” y “porque lo quiso la reina”.

En 1814, una vez restituido en el trono Fernando VII, su yerno José Pérez solicitó una nueva licencia porque Juan Colbran se encontraba en Bolonia y necesitaba tiempo para el viaje de regreso. En 1815 otra de sus hijas, Gaspara, pidió el pago de los sueldos y la pensión que se le había asignado a Isabel Colbran, la hija de Juan, pero se le denegó porque se fue sin licencia y andaban cantando por teatros extranjeros. Pidió incluso que le devolvieran al puesto que tuvo en las Reales Guardias de Corps, pero no fue aceptado. A pesar de que hacía años que ya se encontraba fuera en el extranjero, no fue hasta en diciembre de 1816 cuando se declaró su plaza vacante, a solicitud de algunos compañeros violinistas.

El 2 de junio de 1819 Colbran envió un memorial desde Bolonia, comunicando que no podía volver pues tenía un mal en la orina. Ya tenía setenta años y después de 45 de servicio, no podía regresar a pesar de lo cual pretendía recibir una pensión, que se le denegó en varias oportunidades. Colbran, en los numerosos memoriales que envió a la corte, se lamentaba porque según él los músicos de la Real Capilla de Lisboa tenían jubilación de todo el sueldo después de 7 u 8 años de servicio y pagando todo durante la guerra, por lo que “hago un papel ridículo habiendo servido 45 años en la primera capilla del mundo” (AGP, Personal, caja 243 exp. 23). En 1820, también desde Bolonia, solicitó nuevamente la jubilación, pero se le denegó ya que su plaza, al no haber regresado después de la licencia, se dio por vacante. Saben que su hija Isabel es una reconocida cantante que anda cantando en los teatros más famosos de Europa, lo que causa extrañeza ante el panorama tan desolador que presenta Colbran respecto a su situación personal y económica. El informe alude incluso a los 45 años de servicio en la corte, lo que resulta exagerado, pues no llegaron a 11.

Otra de sus hijas, llamada Elisa, contrajo matrimonio con Espín.

Según Ruiz Casaux, Juan Colbran poseía un violín Amati.

A. Pedrero (*DMEH*) menciona que es autor de *Seis contradanzas a toda orquesta*.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, 114; Personal, C<sup>a</sup> 243/23; BN, M 762.

**Bibliografía:** Soriano Fuertes, 1853-59; A. Pedrero Encabo: “Colbran, Juan”, *DMEH*, vol. 3, pp. 798-99; Bourlignieux, 1987; Martín Moreno, 1985; Labrador, 2003.

- **CONFORTO, NICOLÁS [NICOLÒ, NICOLA].** Nació en Nápoles (Italia), el 25 de septiembre de 1718; falleció en Aranjuez (Madrid), el 17 de marzo de 1793. Compositor.

Cuando llegó a España en 1755 ya había desarrollado una importante carrera como músico teatral en su ciudad natal. Fernando VI le llamó para que trabajara junto a

Farinelli en la ópera de corte. Estrenó varias obras, algunas basadas en libretos de Metastasio. Es una figura muy destacada en la ópera italiana y española de mediados del siglo XVIII junto a autores como Juan Bautista Mele y Francesco Corradini.

El 23 de septiembre de 1756 fue nombrado “compositor de música para todas las funciones así de óperas como otras cualesquiera que se le manden hacer” (AGP, Personal, caja 248 exp. 36), con un sueldo de 750 doblones de oro anuales, 700 de sueldo y 50 para casa. El 16 de octubre de 1756 se le concedió un coche con dos mulas durante los tres años que sirvió en la Real Cámara.

Después del fallecimiento de Fernando VI quedó sin asiento alguno, ni en la cámara ni en la capilla, aunque continuó como maestro de música de la infanta María Josefa. Una vez en el trono Carlos III, cesó la actividad teatral de corte y tuvo que reorientar su carrera dentro de los estrechos márgenes que le permitía la nueva estructura musical en la corte.

Desde el 29 de enero de 1762 recibía por vía de mesilla 15 reales diarios como maestro de música de la infanta María Josefa (gran duquesa de Toscana). Pidió entonces que se le restituyera el coche que tenía asignado con Fernando VI, en calidad de maestro de las infantas. Fue músico además de los infantes y de los príncipes. El príncipe Carlos y el infante don Gabriel, en 1765 regalaron a Conforto y a Landini, violinista, sendas sortijas de diamantes. Desde agosto de 1768 fue nombrado para la asistencia diaria a las lecciones de clave del infante don Gabriel, con una gratificación anual de 6.000 reales. Además recibía alguna ayuda de costa (percibió otros 6.000 reales los años 1778 y 1779), y gratificaciones junto a otros empleados del infante. En 1779 recibió con motivo del cumpleaños del infante 900 reales de gratificación. También ejercía otras labores, como gestionar copias de música así como de la adquisición de repertorio.

Con todos estos precedentes, solicitó el 24 de agosto de 1788 que Carlos III le nombrase criado suyo con la concesión del uso de uniforme, que pagaría el propio músico. Carlos III le permitió este honor pero señalando que el uniforme debía ser sin “exceso, el que le corresponde” (AGP, Personal caja 248 exp. 36). Precisamente, este uniforme fue el modelo que Carlos IV al ascender al trono concedió a los tres músicos nombrados para su Real Cámara: Cayetano y Francisco Brunetti, y Manuel Espinosa. El uniforme es descrito así: “La casaca de paño azul vuelta abierta de grana, forro de sarga de seda. Todo guarnecido con dicho bordado, poniendo un solo bordado en la boquilla de la manga de la casaca y otro en la cartera del bolsillo, con ojales y botones (como la muestra adjunta) hasta el talle, observando el mismo orden con la chupa: los calzones de paño azul, charreteras bordadas, ojales y botones de oro de la misma muestra que los de la casaca y chupa” (AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15).

Conforto gozó de una desahogada situación económica, puesto que invirtió dinero en el Banco de San Carlos. De hecho, percibió durante toda su vida la elevada asignación que le había concedido Fernando VI, como el resto de los músicos nombrados por él. Añadió a este salario las restantes remuneraciones que le fueron señalando como maestro de música, además de tener costeados el carruaje para los desplazamientos y el alojamiento.

Nicolás Conforto solicitó que admitieran a sus dos hijos Manuel y Genaro de 16 y 14 años, respectivamente, como ayudas de cámara con destino en alguno de los cuartos de sus reales altezas, y se ordenó que fueran tenidos en cuenta para las vacantes.

Conforto cuenta con una significativa producción de música escénica. En el Archivo del Palacio Real de Madrid se conserva, además de música teatral, una sinfonía, una colección de *Lamentaciones* de 1766 y un *Miserere* de 1768. Sus obras se encuentran

diseminadas en numerosos archivos de distintos países, si bien varias de las óperas escritas para la Corte se guardan en la Real Biblioteca.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III leg. 200; Carlos IV Príncipe, leg. 12, Carlos IV, Capilla, leg. 3, Cámara, leg. 15; Personal, C<sup>a</sup> 248/36.

**Bibliografía:** Farinelli, 1958; Carmena y Millán, 1878; Cotarelo, 1917; Marcellán, 1919; Subirá, 1950; *TNG*; Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual, 1988; J. M. Llorens Cisteró: “Conforto, Nicolò [Nicola]”, *DMEH*; Martín Moreno, 1985; R. Bossa: “Conforto, Nicolà”, *Dizionario...*, 1990; Peris, 1993; Stiffoni, 1996-97; Tortella, 1998; R. Stevenson: “Conforto [Conforti], Nicolas”, *TNG*; Torrente y Casares Rodicio (eds.), 2001; Martínez Cuesta, 2003.

- **CORRADINI, FRANCESCO.** Nació en Venecia, *ca.* 1690-92; falleció el 14 de octubre de 1769. Compositor.

Llegó a Madrid en 1729 y entre 1731 y 1741 dominó la escena musical española con numerosas óperas, comedias, zarzuelas, etc. J. M. Leza ha estudiado sus años de dedicación a los teatros públicos de Madrid y el contexto de su producción.

En 1747 Corradini continuaba en Madrid, presentado con éxito sus obras, y fue llamado por la reina Isabel de Farnesio para ser nombrado, el 8 de diciembre de 1747 maestro de música de su Real Cámara con 20.000 reales de sueldo. Después, el 4 de enero de 1752, fue destinado como maestro de música de la infanta María Antonia, con un aumento de sueldo de 8.000 reales anuales, que los percibía por mitades en San Juan y Navidad por el real bolsillo. Le facilitaban además un coche, que disfrutó hasta la muerte de la reina madre. No era criado del rey, así que percibía el sueldo en la clase de mercedes.

Contrajo matrimonio con Teresa Marnara, que a la muerte de su esposo solicitó una consignación para poder mantenerse. Tenía ya 80 años y vivía con una hermana viuda y también achacosa. Le concedieron diez reales diarios el 30 de septiembre de 1769. En 1771 murió la viuda de Corradini y le concedieron a su hermana, Ángela Marnara, cinco reales diarios de pensión, puesto que solamente tenía un hijo capitán del regimiento de Nápoles que se hallaba en Panamá y no le podía ayudar al estar tan lejos.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III leg. 210; Carlos IV Príncipe, leg. 1; Personal, C<sup>a</sup> 253/14.

**Bibliografía:** Farinelli, 1958; Cotarelo, 1917; Cotarelo, 1934; Mitjana, 1920; Subirá, 1927; Martín Moreno, 1985; R. Bossa: “Corradini/Francesco”, *Dizionario enciclopedia della musica e dei musicisti. Le biografie*, vol. II, ed. A. Basso, Turín, 1985; Siemens, 1988; R. Bossa: “Corradini, Francesco”, *Dizionario...*, 1990; Leza, 1996-97; Dietz, 1998; H-B. Dietz: “Corradini [Coradini, Coradigni], Francesco”, *TNG*; J. M. Llorens: “Corradini [Coradini, Coradigni], Francesco”, *DMEH*; Torrente y Casares Rodicio (eds.), 2001.

- **CORSELLI [COURCELLE], FRANCISCO [FRANCESCO].** Nació en Piacenza (Italia), el 19 de abril de 1705; falleció en Madrid el 3 de abril de 1778. Maestro de la Real Capilla, compositor y maestro.

La figura de Corselli es bastante conocida aunque aún no se ha realizado un estudio sistemático sobre su vida y su obra, fundamental en la música de Corte durante los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Su contribución a la ópera cortesana en la etapa de Farinelli es posiblemente la vertiente de su trayectoria que más interés ha despertado. Una síntesis biográfica bastante completa es la que realiza A. Torrente en la edición de una colección de *Villancicos* (2002). Nuevos datos sobre su biografía así como sobre su papel en la música cortesana son aportados por N. Morales en su monografía sobre los músicos de la corte de Felipe V.

Corselli comenzó su carrera en Parma y otras ciudades de Italia, y había iniciado su carrera como compositor, tanto de óperas como de música religiosa, antes de llegar a España. Su padre fue maestro de baile de Isabel de Farnesio, y a través de estos contactos con la futura reina, se produjo su llegada a España en 1733. Comenzó a trabajar al servicio de Felipe V y Isabel de Farnesio. Desde entonces y hasta su muerte en 1778 ocupó los principales puestos musicales de palacio: compositor de óperas, maestro de varias personas reales y maestro de la Real Capilla.

Desde la llegada de Carlos III en 1760 Corselli se ocupó exclusivamente del magisterio de la Real Capilla. Continuó al frente de su organización y creó numerosas obras para las funciones litúrgicas. Bajo su magisterio, además de la creación y organización del archivo de música, se llevaron a cabo ciertos cambios en el Real Colegio de Niños Cantores, del que era rector; también fue el responsable de adaptar la nueva normativa establecida por Fernando VI en las constituciones de 1756 y a la que él contribuyó con informes previos.

Su labor fue clave en la vida de la institución, no sólo como compositor, sino también como director musical y gestor. A él se debe en parte la significativa incorporación de instrumentistas en la Real Capilla, cuya música, escrita por el propio Corselli, se ve influida por las tendencias más novedosas de la música escénica que se plasman progresivamente en la música religiosa. Llevó a cabo una iniciativa tan importante para el funcionamiento de la institución como es el diseño de los concursos de oposición para dotar las plazas de músicos de la Real Capilla, la contratación de nuevos copistas, la reorganización del archivo de música desde 1734 cuando se perdió en el incendio del Alcázar, etc. El papel que Corselli desempeña en la Real Capilla es central para su organización y modernización. Tras la lectura de los numerosos informes localizados sobre su gestión en la música de Corte, se aprecia claramente un fuerte compromiso con la institución así como un trabajo incansable en pro de lograr un funcionamiento musical al más alto nivel; por ello fue muy exigente con todos los cantores, instrumentistas, colegiales y copistas a quienes exigía dedicación y el mayor nivel profesional. Fue muy activo en este sentido, y se conocen bastantes testimonios sobre este tipo de cuestiones.

A pesar de que la historiografía española de corte nacionalista lo ha tratado siempre como un “invasor” –en contraposición a Nebra, el representante de lo patrio–, el italiano fue un músico extraordinariamente valorado en palacio y su influencia se extendió muchos años después de su muerte. De hecho, su sucesor, Antonio Ugena, siempre estuvo a su sombra, pues la comparación de su trabajo con el de Corselli es constante para desmerecer sus labores. Por otra parte, más que competidores, Corselli y Nebra formaron un equipo excepcional en palacio, y contribuyeron a que la Real Capilla tuviera los mejores medios para la celebración de las funciones. Sus obras son de una altura musical innegable ya que tanto Corselli como Nebra muestran un extraordinario talento creativo, como se pudo comprobar en la recuperación de su música, que ha vivido en los últimos años un nuevo impulso lo que le ha permitido modificar la visión tradicional de que la música en estos años es una etapa de decadencia.

Además de la producción de música escénica (se conservan algunas de sus obras, pero muchas de ellas se han perdido) y música religiosa (en el Archivo General de Palacio se encuentran más de 300), destacan en su catálogo algunas piezas de música instrumental, todas destinadas a las oposiciones de instrumentistas de la Real Capilla: siete obras de violín y bajo (en un inventario de obras del archivo de la Real Capilla de 1778 constan 8, pero una se ha perdido) y el concertino para cuarteto de cuerda, de 1770, destinado a una oposición. Ver edición crítica, obras nºs 1-7 y 9.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Soriano Fuertes, 1953-59; Cotarelo, 1917; Mitjana, 1920; Subirá, 1927, Subirá, 1950; Solar-Quintes, 1951; Solar-Quintes: “El compositor Francesco Courcelle”, 1963;

Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Lolo, 1988; Álvarez Martínez, 1993; Peris, 1993; Strohm, 1996; M. S. Álvarez Martínez: “Courcelle [Corselli], Francesco”, *DMEH*; G. Wilkins: “Courcelle [Corselli], Francesco”, *TNG*; “Torrente (ed.), 2002; Morales, 2005; Morales, 2007.

- **CRESPO, FELIPE.** Nació en Valencia; falleció en Madrid, el 21 de diciembre de 1789. Trompa, clarín y compositor.

Sus padres, Phelipe Berchel [Vercher] Crespo y Felicia Crespo, eran valencianos.

En junio de 1748 entró como trompa y clarín en la catedral de Toledo, y además parece que tocaba el violón. Según Martínez Gil, su interés en acercarse a la corte se manifiesta pronto, cuando pidió licencia en noviembre de 1748 para ir a “cortejar al marqués de Villena”. El 5 de mayo de 1749 se le dio por despedido, ya que se fue sin licencia a finales de abril. Precisamente en abril de 1749 fue nombrado primer clarín de la Real Capilla, con 10.000 reales anuales de sueldo, junto a Antonio Sarrier, que ocupó la segunda plaza con 8.000 reales. Era instrumentista en la orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro, durante los años en los que los espectáculos eran dirigidos por Farinelli.

En diciembre de 1760 solicitó una licencia de dos meses para tomar los aires en su tierra natal, puesto que se hallaba “en la cama con calentura, y con principio de afecto asmático”. Desde allí, el 6 de febrero de 1761, remitió un informe médico en el que constaba que “se halla enfermo de un aspecto de sangre notable, dolor en el pecho y destilación de la cabeza a la laringe, los mismos según el sobre dicho que padecía en la corte, aunque con algún alivio...”. Aconsejaban que no “debe estar en paraje riguroso de fríos sin exponer notoriamente su vida” (AGP, Real Capilla, caja 138).

En mayo de 1768 envió un memorial solicitando una ayuda de costa. Alega que ocupaba la primera plaza de clarín pero que cobraba igual que el segundo, que llevaba 19 años sirviendo tanto en su instrumento como en todos los demás que hacían falta, sin que le hubieran pagado ningún extra. No dieron la ayuda. En mayo de 1770 pidió nuevamente un socorro por la difícil situación en que se hallaba, puesto que había padecido varios achaques. El informe afirma que es uno de los mejores de Europa, y que podía haber conseguido un puesto fuera de España, que estaba empeñado por enfermedades y por haberse casado dos veces. Le dieron 1.000 reales por una sola vez.

Desde finales de los años cincuenta tuvo serios problemas económicos, y acudieron a reclamar sus deudas al tribunal de la capilla varios acreedores, por lo que le fue embargada una parte de su sueldo durante bastante tiempo. Llegó a tener detraídas dos terceras partes del sueldo para saldar sus deudas. Tanto su primera mujer como la segunda, solicitaron en varias ocasiones que se les asegure percibir el dinero suficiente del sueldo del marido para mantener a la familia. Así, llegó hasta el punto de que una parte de su sueldo fue pagada directamente a su esposa, y el resto quedó reservado para sus acreedores. La mujer acusaba al marido de jugar y gastar el dinero y él le imputaba a ella de gastarse el sueldo.

En 1767, tras quedarse viudo de María Sánchez de Molina (que falleció el 10 de septiembre de 1762), pidió licencia para casarse con Antonia Caamaño. En julio de 1772 su esposa reclamó el cese en los recortes de su sueldo para los acreedores, puesto que estaba esperando un hijo y necesitaba el dinero. Pidió seis meses de moratoria para que el sueldo del marido se lo pasase a ella; desde enero de 1772 se le suspendió durante seis meses la orden que mandaba reservar la tercera parte del sueldo a los acreedores.

En agosto de 1783 obtuvo una licencia durante 30 días para ir a tomar baños fuera de Madrid.

En 1789 su viuda, Antonia Caamaño, y su hija, María Antonia Crespo, pidieron limosna, y recibieron la pensión de cinco reales diarios. En 1801, una vez que María Antonia había quedado huérfana, se le mantuvo la pensión que tenía su madre.

En relación a su actividad compositiva, se conoce el pago por “unas tocatas que le mandó hacer S. A. para la trompa marina” incluido entre los gastos del bolsillo secreto del infante don Gabriel del año 1775, que no se han localizado (Martínez Cuesta, 1993).

Teixidor, en su historia de la música, se refiere a Crespo como un gran virtuoso de su instrumento, opinión que recoge también Saldoni, que dice “no conocía rival entre sus contemporáneos a mediados del siglo XVIII”.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 119, 124, 138 y 207; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 262/6. BN, M 762.

**Bibliografía:** Farinelli, 1958; Martín Moreno, 1985; Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual, 1988; Teixidor, 1996; B. Kenyon de Pascual: “Crespo, Felipe”, *DMEH*; Martínez Cuesta, 2003; Martínez Gil, 2003.

- **DALP (REGALDÍA), MANUEL TEODOSIO.** Falleció el 6 de octubre de 1791. Viola.

En marzo de 1739 fue nombrado viola de la Real Capilla con un sueldo de 200 ducados, junto a su hermano Felipe, nombrado violín. Sustituía a los violinistas de la Real Capilla cuando era necesario. En febrero de 1744 recibió un aumento de 100 ducados y fue nombrado en la primera plaza de viola por haber fallecido Felipe Dalp, su hermano. Sin embargo, en la planta de 1749 ocupaba la tercera plaza de viola con un sueldo de 5.500 reales, por detrás de Ledesma y Francisco Guerra. En noviembre de 1777 pasó a la segunda plaza de viola, vacante por la muerte de Francisco Guerra, y dotada con 7.500 reales de vellón anuales. En septiembre de 1781, tras la muerte de Juan de Ledesma, pasó a la primera plaza, en la que permaneció hasta su muerte.

Los Dalp fueron una importante familia de violeros. Un Teodosio Dalp (nacido ca. 1665) en Valencia fue una figura destacada en el gremio de violeros de Madrid.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/3, 124, 125 y 138; Reinados Carlos III, leg. 240; Registros, tomo 113; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 12920/20.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Lolo, 1988; Siemens, 1988; B. Kenyon de Pascual: “Dalp”, *DMEH*; Ortega, 2000; Romanillos Vega, Harris Winspear, 2002; Bordas Ibáñez, 2005.

- **ESPINOSA (DE LOS MONTEROS), MANUEL (FERNANDO).** Nació en Andújar (Jaén), en 1730; falleció en Madrid el 21 de abril de 1810. Oboe, flauta, violín, clavecinista, templador, compositor y director de la Real Cámara.

Parece que este Manuel Espinosa procedía de la catedral de Sevilla. Según R. Isusi, dos Manuel de Espinosa, padre e hijo, fueron instrumentistas en la catedral hispalense. El hijo, se marchó en 1760 y su plaza se declaró vacante.

Manuel Espinosa entró en la Real Capilla como oboe y flauta en junio de 1766, tras quedar una vacante por la muerte de Luis Misón. Esta última plaza, con un sueldo de 8.000 reales, se dotó por oposición y en la elección de Espinosa se destacó que era “diestro en ambos instrumentos y especialmente en la flauta” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240), señalando además que era “mozo sano y robusto, de buena presencia y costumbres” (*Ibid.*). Otro opositor fue José Escolanet, que se mostró más hábil en el oboe. En enero de 1777 Espinosa ascendió a la plaza tercera (con un sueldo de 9.000 reales) por fallecimiento de Juan López. Dos años después, en 1779, se dio cuenta de

que le habían estado pagando durante los once años que sirvió la cuarta plaza 1.000 reales de sueldo menos que lo consignado en la planta de 1756, y solicitó por tanto que se le reparase la deuda. En 1790, tras fallecer Manuel Cavaza, pasó a la segunda plaza – dotada con 10.000 reales –, y en 1796, tras la muerte de Francisco Mestres, a la primera, con 12.000 reales de sueldo.

Además de su actividad musical en la capilla, Espinosa fue llamado por Carlos IV, siendo príncipe, para participar en las actividades musicales de la cámara. Desde 1773 acudía a las jornadas para participar en las academias y otras actividades del cuarto del príncipe. Como músico de cámara, cobraba, junto a Cayetano y Francisco Brunetti, varias gratificaciones a lo largo del año (en los días del santo y el cumpleaños de Carlos IV (300 cada ocasión) y por San Juan y Navidad (600 reales cada vez), con un total de 1.800 reales anuales. Como músico de cámara de los príncipes de Asturias, tenía la obligación de trasladarse a los reales sitios, por lo que disponía del carruaje necesario para estos traslados, medios que van creciendo según aumentan sus funciones ya que como maestro debía llevar consigo los instrumentos. En 1777 estaba incluido entre los músicos del infante don Gabriel que recibieron una gratificación por el día de San Gabriel y el día del cumpleaños del infante.

En 1789, al poco de ascender al trono, Carlos IV confirmó en sus puestos de músicos de cámara a los tres que tenía siendo príncipe: Cayetano Brunetti, Manuel Espinosa y Francisco Brunetti. A Espinosa le señaló un sueldo de 24.000 reales anuales, al igual que a Cayetano Brunetti, 12.000 más de los que tenía siendo aún Príncipe de Asturias, que cobra junto al sueldo de su plaza en la Real Capilla.

En 1799, tras el fallecimiento de C. Brunetti, director de música de la Real Cámara, le sucedió en el puesto: como era costumbre en la dotación de las plazas musicales de palacio, se asciende en el escalafón por antigüedad. Así, Espinosa, segundo músico en importancia, ocupó el lugar de Brunetti. Asumió todas sus funciones, excepto la custodia de los violines, que, en principio, quedaba reservada “a la real voluntad” (AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15). Espinosa no tenía el perfil de Brunetti para este puesto de dirección, y eso tuvo consecuencias en la actividad musical en palacio. Como explica G. Labrador, en estos años se recurre con frecuencia a la renovación de las obras del archivo suspendiendo la adquisición de novedades. Espinosa ya era bastante mayor, y aunque por escalafón le correspondía el puesto, su perfil no era el más adecuado para el cargo, por lo que fue realmente Francisco Brunetti quien desempeñó algunas labores relacionadas con la dirección musical de la cámara.

Junto a los puestos de la capilla y la cámara, en enero de 1792 Espinosa fue nombrado maestro de clave de las infantas, por lo que recibió un nuevo salario de 500 ducados (5.500 reales) anuales, lo que equivalía a un coche de 2 mulas de la Real Caballeriza, transporte necesario para su desplazamiento.

En agosto de 1794 el rey le concedió “el título y plaza de maestro de música de las Sras infantas” (entre ellas la infanta Carlota, después princesa del Brasil, *Ibid.*) pero sin aumento de sueldo, ya que era un periodo de guerra y por tanto de dificultades económicas. En 1795 pidió una asignación por esta labor, e informaba de que llevaba además 16 años templando los claves sin remuneración, es decir, desde 1779. En septiembre de 1803 solicitó ayuda económica, alegando problemas de salud; entonces superaba los 70 años. Debido a la complicada situación económica de las arcas reales tampoco se le asignó.

Al morir, su funeral se celebró en la parroquia de San Sebastián.

Espinosa ocupó los cargos más importantes de la música en la corte. Inicialmente fue llamado por Carlos IV siendo príncipe para actuar en su cuarto, aunque sus tareas se fueron reservando principalmente a la formación musical y a la enseñanza del clave



tanto de la esposa de Carlos, María Luisa, como de sus hijas. Precisamente la labor fundamental de Espinosa estuvo ligada sobre todo a la música de tecla, de la que se conoce todavía muy poco sobre su práctica en esta época en el entorno de la Corte.

Espinosa, como uno de los principales personajes en la música de corte con Carlos IV, consiguió para sus descendientes puestos importantes, como señala Saldoni. Su hijo Manuel Sixto fue consejero de Estado, su hija Josefa se casó con Francisco Ignacio Cortinas, ministro del Consejo de Indias, y la tercera hija, María, contrajo matrimonio con Juan Manuel de Iturbe, contador tesorero de las arcas reales de Guadalajara.

Como autor solamente se conoce la obra *Toques de guerra que deberan observar uniformemente los pifanos, clarinetes y tambores de la infantería de S.M. concertados por...* (Ms. Biblioteca Nacional, editado después en 1769, y conservado un ejemplar en el Archivo General de Palacio). Según se desprende del título, Espinosa fue el recopilador, encargo realizado a partir de las nuevas ordenanzas de los toques de guerra establecidas por Carlos III en 1768. La trascendencia de esta obra se debe a ser la primera fuente conocida de la marcha real, antecedente del *Himno Nacional*, tal como ha estudiado B. Lolo.

En el inventario de obras de música de 1824 de la duquesa de Osuna, constan cinco marchas de un “Espinosa”, que pudieran ser de este mismo músico, lo que ampliaría su labor compositiva.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1-2; Carlos IV, Capilla, leg. 3, Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 324/30 y 324/32; BN, M 762; AHNN, Osuna, Cartas, 392-16.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919; Solar-Quintes y Gérard, 1963; Barbieri, 1988; Bordas, 1988; Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual, 1988; Álvarez Martínez, 1993; Peris, 1993; M. Sanhuesa Fonseca: “Espinosa de los Monteros, Manuel Fernando”, *DMEH*; Gosálvez Lara, 1995; Cascudo, 1996-97; Lolo, 1999; Ortega, 2000; Isusi, 2003; Labrador, 2003; Molina, 2003; Ortega, 2004; Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005.

- **FACO [FACCO], PABLO.** Falleció el 2 de noviembre de 1769. Violinista.

Pablo era sobrino de Jaime Facco, que ocupó la primera plaza de violín de la Real Capilla entre 1720 y 1753, año en que falleció. Pablo Facco entró como violinista en la capilla formada para servir en San Ildefonso tras la abdicación de Felipe V en 1724. En 1728 le aumentaron 200 ducados de sueldo por haber hecho el papel de primer violín “en los entretenimientos con que se ha divertido el príncipe, y por su competente habilidad” (AGP, Real Capilla, caja 103 exp. 5). En junio de 1732 solicitó la plaza de violín vacante por el retiro a su tierra de Pedro Inaci. Ya llevaba cinco años sirviendo en la Real Capilla y al príncipe de Asturias, con el sueldo de 200 ducados.

En 1752 tenía considerados 6.000 reales de vellón anuales como violín de cámara, que le asignaron, con efecto retroactivo, desde el comienzo del reinado de Fernando VI. En 1769, antes de morir, ocupaba la segunda plaza de violines de la capilla, y tenía un sueldo de 13.799 reales, aunque su plaza estaba dotada con 12.000.

En diciembre de 1757 se concedió a su hijo, Antonio Facco, una pensión de 200 ducados anuales. Aún en 1798 este mismo hijo pidió limosna los días de San Juan y Navidad. Pablo se casó con Antonia Badía, hija de Miguel Badía, que había sido violón de la capilla. Una vez quedó viuda recibió seis reales diarios de pensión.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10, 103/5, 124, 125 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 330/20; BN, M 762.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Lolo, 1988; Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **FAINI, FRANCISCO.** Falleció en Leganés (Madrid), el 1 de mayo de 1767. Violinista.

En septiembre de 1747 solicitó plaza en la Real Capilla, junto a Esteban Isern, Francisco Guerra, Juan Manchado, Juan de Ledesma y Juan Burriel. De Faini se dice que “toca con mucho gusto, destreza, y estilo, y es cierto que ha servido en las reales funciones desde el año 1736” (AGP, Real Capilla, caja 124). Nebra fue muy crítico con él, diciendo “A Dn. Francisco Fayni no le he sondeado, pero infiero que pues abandonó la música y sirve de ayuda de cámara al conde de Angrisola no será gran músico ni gran violín y habiéndome informado de sujeto que conoce su persona, y puede distinguir su mérito me asegura ser muy corto” (AGP, Real Capilla, caja 124). En contra, pues, de la opinión de Nebra, le otorgaron la plaza en noviembre de 1747 con 200 ducados de vellón de sueldo anual. En abril de 1748, junto a otros músicos recién nombrados en la capilla, solicitó la ayuda de costa de 100 ducados para quienes entraban a servir en ella. En la planta de 1756 ocupaba la décima plaza con un sueldo de 7.500 reales. El 25 de marzo de 1760 fue promovido a la octava plaza, con 8.000 reales, y cuando murió ocupaba la plaza séptima con el mismo sueldo.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5, 104/4, 124 y 125; Reinados, Carlos III, leg. 240; Personal, C<sup>a</sup> 9005/36; BN, M 762.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **FEDERICI, FRANCESCO.** Nació en Génova; falleció el 12 de febrero de 1830. Compositor, maestro de la Real Capilla, maestro de canto y pianista.

Era hijo de Federico Federici y de Catarina. Llegó a España, procedente de Lisboa, cuando en 1800 fue llamado por Ronzi, empresario de los teatros, que le contrató como compositor de la compañía de los Caños en 1801 (BN, MSS 14.055 <sup>1-7</sup>). Compuso las obras *El quid pro quo*, estrenada en el Teatro de los Caños el 1 de enero de 1801, y *La melomanía burlada*, el 15 de febrero de 1802.

Tras este breve paso por el teatro, consiguió enseguida entrar a trabajar en la Corte. Así, en febrero de 1803 fue nombrado “músico de cantar” (AGP, Registros, tomo 114 y Reinados Carlos IV, Cámara, leg. 15) de la princesa de Asturias con un sueldo anual de 12.000 reales.

En junio de 1804, tras la muerte de Isabela, músico trompa que tenía una plaza de supernumerario en la Real Capilla, Federici pidió una plaza de maestro supernumerario de la Capilla con el sueldo de 6.000 reales que tenía Isabela y suprimir entonces la de trompa. En principio no eran partidarios, pero finalmente en enero de 1805 se lo concedieron.

En 1805, cuando Lidón fue nombrado maestro de la Real Capilla, Federici asumió el cargo de vicemaestro que tenía Lidón, pero relevándole de asistir a la capilla por estar empleado al servicio de la princesa, lo cual se convierte más bien un cargo honorífico, de tal forma que disfrutaba de todas las ventajas del puesto, pero no tenía que realizar el trabajo.

Durante la invasión francesa se fue de Madrid y estuvo en Andalucía donde recibió el apoyo de los condes de Villaviezo, que se marcharon a Ceuta cuando los franceses llegaron a Andalucía, y Federici se vio obligado a volver a Madrid, donde tenía una única hija, muy joven.

Tras el regreso de Fernando VII y tras demostrar que no sirvió al rey intruso, recuperó sus antiguos puestos en la capilla, como vicemaestro. Sin embargo Federici consideraba un puesto mucho más alto ser compositor de la cámara y pidió ser nombrado agregado del cuarto del rey, pero no como intérprete o acompañante, sino en

la composición y dirección de música, “ramo ciertamente superior, y perteneciente como tal a solo los maestros” (AGP, Personal, caja 16885 exp. 1). No desistió en su empeño de ser nombrado compositor de la cámara, y no le interesaba el puesto de vicemaestro, porque en realidad sus funciones eran básicamente sustituir al maestro. En este sentido tuvo muchos enfrentamientos con Lidón, que no quería dejarle ocupar su puesto y no facilitaba que se copiasen sus obras, por otra parte, Federici quería componer pero no asumir ninguna otra tarea del puesto de vicemaestro en la capilla ya que su lugar estaba en las jornadas junto a los miembros de la familia real en cuyos cuartos servía.

Finalmente en junio de 1820 le nombraron compositor de cámara, y le reconocen la antigüedad en la cámara desde 1803, cuando fue nombrado “músico de cantar” de la princesa de Asturias. En 1824 solicitó servir en la cámara en los mismos términos en los que servía Marinelli, y se lo conceden.

En 1827, una vez que murió Lidón, pasó a ocupar la plaza de maestro de la Real Capilla y Rector del colegio de Niños Cantores, conservando sus otros sueldos, excepto el de vicemaestro, plaza que quedó suprimida.

En 1819, en medio de sus afanes por ascender en la jerarquía musical de la Corte, y ocupar el lugar principal como compositor y director, por encima de otros compañeros como el maestro Lidón, solicitó autorización para poner su retrato en el conservatorio y teatros de Milán junto a la colección de los mejores profesores “en atención a que sus óperas que compuso en Italia antes de servir a S. M. se están ejecutando todavía con aceptación, en los primeros teatros de Europa” (AGP, Personal, caja 16885 exp. 1), afirma que pondrían su retrato junto al de Mayer, Paer, Rossini...

Contrajo matrimonio con María Josefa Trota, hija de José Trota, músico de la Real Capilla y de la Real Cámara de Carlos IV. Tuvo al menos una hija, que se llamaba María Antonia, que murió el 21 de febrero de 1808. Vivió en el colegio de niños cantores, en la calle Leganitos, y después en la calle de las Carretas, nº 39 y 40.

Como compositor, Federici compuso obras religiosas, conservadas principalmente en el Archivo General de Palacio, y música escénica. Además es autor de algunas obras instrumentales, como varios sextetos, también conservados en el Archivo General de Palacio. En la Biblioteca Real se guarda música lírica, de cámara y para piano.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3 y Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomo 114; Personal, Cª 16885/1.

**Bibliografía:** Soriano Fuertes, 1853-59; Marcellán, 1919; Mitjana, 1920; Subirá, 1958; Subirá, 1950; Barbieri, 1988; Robledo, 1991; Peris, 1993; B. Lolo: “Federico, Francesco”, *DMEH*; Lolo, 1995.

- **FILIPO, CALIXTO DE.** Nació en Bilbao el 14 de octubre de 1779; falleció en 1825. Violín.

Según Saldoni fue bautizado el 14 de octubre de 1780 en la parroquia de San Nicolás de Bilbao. Fue violín primero de La Encarnación y de la catedral de Toledo. En 1801 era violín en las orquestas de teatro. Según Subirá se le conocía como “el sordito”. El 16 de febrero de 1804 formaba parte de la orquesta que intervenía en los conciertos cuaresmales en el Coliseo de Los Caños del Peral. El 19 de febrero, se incluye en el programa del concierto que “cantará una aria obligada de viola, el Sr. Manuel García, y tocará el obligado D. Calixto de Filipo”.

Entró en la Real Capilla como violín en agosto de 1806, junto a Dámaso Cañada, ya que había dos plazas vacantes por fallecimiento de los primeros violines, Domingo Rodil y Jaime Rosquellas. Fueron los únicos dos opositores. De De Filipo se señala que ha “sido muy estimado en las dos plazas conocidas que ha tenido hasta ahora de primer

violín de la Encarnación de esta corte y de la Santa iglesia de Toledo y que es extraordinariamente aplicado al estudio de su profesión y muy conocido en Madrid por su grande habilidad en ella” (AGP, Real Capilla, caja 190). En noviembre de 1806 ascendió a tercer viola por dimisión de Francisco Balcaren.

En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I en 1809, quedó nombrado como segundo viola (real decreto de 21 de diciembre de 1809). Tras la Restauración, en octubre de 1816 solicitó ser admitido en la cámara como lo estuvo en otro tiempo, y fue aceptado, al tiempo que continuó como violín de la Real Capilla.

Los últimos años los pasó bastante enfermo. En agosto de 1820 le dieron una licencia de dos meses para restablecer su salud más una ayuda de 640 reales, ya que aseguraba haber “estado enfermo de cólico bilioso y calenturas interminables”, (AGP, Personal, caja 16918/3). En octubre de 1821, alegando lo escaso de su sueldo y el retraso con que percibía las mesadas, solicitó permiso para asistir a uno de los teatros de la capital. Tras un informe favorable del Patriarca, le dieron el permiso mientras duase el atraso y sin que faltara a su principal obligación que era la Real Capilla.

En 1823, junto a varios dependientes de la capilla, fue separado de su destino.

Se casó con María del Carmen Maldonado, que en 1824 comunica que a su esposo le había dado una hemiplejía que le había cogido todo el lado derecho y no tenía conocimiento. Tuvieron cuatro hijos, Dámaso, Joana, Cecilia, y Casimira, y residían en la calle de la Montera nº 28 cuarto 4º. En 1825 la viuda reclamó el abono de setenta asistencias a las academias de la Real Cámara en vez de las treinta que le habían satisfecho, pero no se le concedió. Le pagaron 1.800 reales por treinta asistencias el 31 de diciembre de 1825. Sí le consignan la pensión de viudedad.

Filipo participó también como músico integrante de la orquesta contratada por la duquesa de Osuna, para celebrar dos academias en 1819, los días 31 de octubre y 5 de diciembre.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 190, 195 y 224/12; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 16885/33 y 16918/3.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Subirá, 1928-30; Martín Moreno, 1985; Robledo, 1991; Ortega, 2004; Acker, 2007.

**FONT.** Familia de músicos, todos intérpretes de cuerda, formada por Francisco Font, padre y los hijos Antonio, Juan y Pablo. Todos ellos estuvieron al servicio del infante don Luis hasta su fallecimiento. Después los hijos se incorporaron al servicio del rey Carlos IV. A pesar de que Carlos III había decretado que se tuviese en cuenta a estos músicos en las vacantes de la Real Capilla no se les dieron los puestos libres. El padre, Francisco, no llegó a entrar en la Real Capilla, mientras que los hijos lo consiguieron muchos años después del decreto de Carlos III, ya durante el reinado de su hijo Carlos IV.

- **FONT (Y PLANAS), ANTONIO.** Falleció el 13 de septiembre de 1810. Violinista y compositor.

Antonio Font fue músico del infante don Luis, junto a su padre Francisco y sus hermanos Pablo y Juan. Desde 1771 hasta 1776 sirvió al infante como violín, pero sin sueldo. Fue nombrado violín el 25 de agosto de 1776, con 3.300 reales de sueldo anual, y desde el 10 de septiembre de 1782 violín primero con 7.000 reales. En junio de 1785, tras la muerte del infante, solicitó, junto a su familia, y como era común, ser admitido al servicio real en las vacantes de músicos de la Real Capilla, como el resto de criados del infante. Así lo aceptó el rey, Carlos III, que mediante un real decreto, mandó que se les

tuviera en cuenta para las vacantes. A lo largo de las décadas de 1780 y 1790 son constantes las peticiones de socorro y sueldo por parte de la familia Font, ya que iba pasando el tiempo y no se les concedían las vacantes prometidas. Estas plazas se iban dotando por oposición sin dar opción a los criados del infante para recolocarse en la corte. Francisco Font, que actuaba en nombre suyo y de sus hijos en las reclamaciones, afirmaba que se mantenían con el dinero que ganaban tocando en los teatros y que pertenecían al teatro de la ópera. De manera puntual, en 1790 le dieron a Pablo 2.750 reales de ayuda.

El primero que logró entrar al servicio real fue precisamente Antonio, que ganó por oposición una plaza de viola de la Real Capilla. En 1787 se presentó a la oposición para cubrir la vacante de violín producida por la muerte de Zlotek, y que fue asignada a Vicente Ongay, que ya era viola de la capilla, quedando Antonio Font sin plaza. En septiembre de 1789, volvió a presentarse y tras superar la oposición accedió a la última plaza de viola (las de violín y viola se consideraban de la misma clase y al ascender los existentes por antigüedad solamente quedaba libre la última plaza de viola, que era la nº 16 de la cuerda), dotada con 7.000 reales de sueldo. A la oposición se presentaron además José Rodríguez de León, Francisco Balcaren, Juan Balado, Juan Colbrand y Pascual Juan Carriles, y los examinadores fueron Antonio Ugena, Domingo Rodil, Cayetano Brunetti, Juan Oliver y Felipe de los Ríos.

Además de su trabajo en la capilla, fue llamado por Carlos IV para servir en la cámara. Así, en 1801 acudió a la jornada de San Ildefonso para actuar en las academias desde el 1 de agosto hasta el 14 de septiembre. Poco después, el 20 de junio de 1802 fue nombrado músico de la Real Cámara con 12.000 reales de sueldo. Pidió que le relevaran de pagar la media anata, que ascendía a 6.000 reales, como dispensó a Trota y Garisuain, y desde entonces lo abonaba el rey por gastos secretos.

En 1808 fue nombrado cuarto violín de la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

Contrajo matrimonio con Luisa Iparraguirre, que al quedar viuda notificó que tenía en su poder “dos violines y una cajita cerrada que su difunto marido pudo reservar del gobierno intruso” (AGP, Personal, caja 370 exp. 1), y quería hacer entrega de ellos al rey.

Antonio Font es autor de la obra *Narciso y Leandro*, “drama para música” en dos actos de 1801 sobre poesía de Joaquín Ezquerro. Se conserva en los fondos de la Real Biblioteca. R. Sobrino señala que se conservan obras religiosas suyas en la biblioteca de Catalunya (DMEH).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124, 138 y 224/12; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3, Cámara legs. 15 y 22; Registros, tomo 114; Personal, Cª 370/1; AHN, Estado 2566 y 2631; AHN, Osuna, Cartas, 390-1, 391-14, 391-20 y 391-31.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Solar-Quintanilla, 1958; Martín Moreno, 1985; Bourligueux, 1987; Cascudo, 1996-97; R. Sobrino: “Font, Antonio”, DMEH; Tortella, 2002; *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV: Catálogo de música manuscrita*, 2006.

- **FONT (Y PLANAS), JUAN (MARÍA).** Nació en Madrid el 25 de noviembre de 1764. Violín.

Estuvo al servicio del infante don Luis durante ocho años, cinco de ellos sin sueldo y los tres restantes con 4.400 reales anuales. Fue nombrado segundo violín el 10 de septiembre de 1782. En junio de 1785, tras la muerte del infante, a quien servía como músico junto a su padre –Francisco– y hermanos –Antonio y Pablo–, solicitó ser admitido al servicio real en las vacantes de músicos de la Real Capilla, como el resto de

criados del infante, y el rey, Carlos III, decretó en junio de 1786 que a los cuatro se les atendiese según su mérito en las vacantes, a pesar de lo cual impidió su acceso directo y les obligó a concursar en las oposiciones.

Ante el retraso de su recolocación, son constantes los memoriales que envía el padre, Francisco, en nombre suyo y de sus hijos, solicitando un puesto o en su defecto una ayuda económica.

En el caso de Juan Font, sí se le tuvo en consideración para la plaza en virtud del decreto de 1786, y debido a la muerte de Dalp en noviembre de 1791, primer viola, y el ascenso de los demás, la última fue ocupada por Juan Font, con un sueldo de 7.000 reales, después de haberla solicitado alegando lo estipulado por el citado decreto del rey Carlos III. En 1804 su hermano Pablo solicitó licencia para tomar baños porque se encontraba muy mal, y pidió que Juan le acompañase. Recibieron un permiso de dos meses de licencia.

En junio de 1814 fue nombrado músico de la cámara, una vez en el trono Fernando VII. En agosto de 1819 obtuvo una licencia para ir a tomar baños a Trillo durante un mes. Al año siguiente, en agosto de 1820, solicitó una nueva licencia para pasar a Arenas de San Pedro, lugar donde había residido con su familia al servicio del infante don Luis, para solucionar asuntos propios.

En noviembre de 1836 la reina gobernadora le concede la jubilación, por los méritos de su servicio y por hallarse imposibilitado.

Contrajo matrimonio con María Antonia Salaverri, con quien residía en la calle Hortaleza, nº 19, cuarto principal. Según Bourlignieux, era una joven muy rica de origen francés.

Entre los miembros de la orquesta de la compañía de ópera y baile en 1790, figura un Juan Font como violonchelo, que pudiera ser este mismo.

También fue contratado en ocasiones por la duquesa de Osuna. Participó en la orquesta para la celebración de los bailes de Carnaval del año 1787. El 19 enero de 1789 integró la orquesta (formaba parte como violín de primeros de la segunda orquesta) de la función en honor de la proclamación de Carlos IV.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 138 y 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, Cª 2687-53; AHN, Estado 2566 y 2631.

**Bibliografía:** Solar-Quintes, 1958; Martín Moreno, 1985; Bourlignieux, 1987; Tortella, 2002; Labrador, 2003; Ortega, 2004.

- **FONT (Y PLANAS), PABLO.** Nació en Barcelona en 1762; falleció en El Pardo (Madrid) el 15 de abril de 1822. Contrabajo y violón.

Fue nombrado violín del infante don Luis por decreto del 2 de noviembre de 1779, con un sueldo de 2.200 reales de sueldo. El 10 de septiembre de 1782 recibió un aumento hasta 5.500. Ya era músico del infante tres años antes del citado nombramiento, pero sin recibir sueldo. Era hijo de Francisco Font, que entró al servicio del infante en 1771 y luego fue incluyendo a varios de sus hijos al servicio de don Luis.

En junio de 1785, tras la muerte del infante, solicitó junto a su padre y hermanos, ser admitido al servicio real en las vacantes de músicos de la Real Capilla, como el resto de criados. Carlos III así lo aceptó, y mediante real decreto (de 8 de junio de 1786) por el que se les debía tener en cuenta para las vacantes de instrumentistas en la Real Capilla.

En los años ochenta y noventa son constantes las peticiones de socorro y sueldo, y de que se les otorgasen las vacantes prometidas. En este tiempo los Font tuvieron que buscarse acomodo como instrumentistas fuera de palacio, y trabajaban en los teatros y

en las academias promovidas en casas particulares, principalmente las casas nobles. El primero que consiguió acceder a un puesto estable en la capilla es Antonio, como viola.

En 1790 Pablo era segundo violonchelo de la orquesta de la Compañía de Ópera y Baile, en la que figuraba también su hermano Juan Font.

Fue nombrado finalmente para una plaza supernumeraria de contrabajo de la Real Capilla en enero de 1794, con el sueldo de la última plaza, de 8.000 reales. En septiembre de 1797 accedió a la plaza de número, por muerte de José Juliá.

En abril de 1804 se encontraba mal de salud y había salido ya varias veces a tomar baños. Pidió nuevamente permiso para ir a Cataluña, y al estar solo, solicitó que su hermano Juan, también músico de la capilla para entonces, pudiera acompañarle. Les permitieron a ambos dos meses de licencia. Este viaje se alargó, y pidió la ampliación del tiempo de licencia, puesto que había tenido que quedarse en Valencia y después en Tarragona, por haberse agravado bastante su estado de salud. Como debía continuar hasta su tierra a tomar agua de mar, solicitó otros dos meses de licencia, junto a su hermano.

En agosto de 1806 quería salir de Madrid otra vez para restablecer su salud, repitió similar instancia en julio de 1807, cuando solicitó permiso para tomar aires por cuatro meses. Ese año de 1807 ya estaba muy enfermo y raramente asistía a las funciones de la Real Capilla. En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I (real decreto de 21 de diciembre de 1809) quedó nombrado en la segunda plaza de contrabajo.

Contrajo matrimonio con Irene Blanco con quien vivía en la calle de Santa María del Arco nº 29 cuarto principal.

Saldoni transmite el testimonio de José de la Vega (violinista de la Real Capilla desde 1824), que le “aseguró que había sido uno de los mejores profesores de contrabajo de su tiempo”.

**Fuentes:** AGP, Real capilla, Cª 138 y 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 370/8; AHN, Estado 2566 y 2631.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Cotarelo, 1917; Solar-Quintes, 1958; Martín Moreno, 1985; Bourlignieux, 1987; Robledo, 1991; Tortella, 2002.

- **GARCÍA (PERTIERRA), MANUEL.** Nació en Madrid; falleció el 21 de abril de 1826. Oboe y flauta.

Era hijo de Domingo, nacido en San Pedro de Andes, Oviedo, y de Ana Sánchez, natural de Ajofrín, Toledo. Fue músico de las Reales Guardias Españolas. En junio de 1794 fue nombrado músico supernumerario en la Real Capilla, sin sueldo y sin opción a la vacante. En julio del mismo año, envió un memorial en el que expresaba que había concurrido varias temporadas a las academias del rey y solicitó la asignación de un sueldo. El informe favorable explica que se le concedió plaza de la Real Capilla por premio a su asistencia a la cámara, y que sólo tenía el corto sueldo del cuerpo de las Reales Guardias Españolas. El rey le ofreció en agosto de 1794 la opción a la primera plaza de la Real Capilla que vacase y en junio de 1796 la mitad del sueldo de la última plaza de oboe, 4.000 reales, y mientras se producía la vacante continuaría con el sueldo de las Reales Guardias Españolas. En diciembre de 1796 por el fallecimiento de Francisco Mestres, accedió a la última plaza de oboe, dotada con 8.000 reales. Ese mismo año se encontraba entre el grupo de músicos de la Real Capilla que fueron convocados para asistir al Corpus en Aranjuez y que debían permanecer después para servir en la Real Cámara.

En 1809 fue nombrado por José I segundo oboe y flauta de la nueva planta de la Real Cámara y Capilla (real decreto de 21 de diciembre de 1809). Continuó después al

servicio de la Corte. En octubre de 1816, tras solicitar una licencia de dos meses, se trasladó a Guadalajara, donde tenía que resolver asuntos después de fallecimiento de su mujer.

En enero de 1824 se le concedió el uso de la Flor de Lis junto al también músico de la Real Capilla José Pérez. En 1825 solicitó para su hijo Mariano alguna de las plazas vacantes de las reales loterías.

Contrajo matrimonio con Narcisa Berrueta, hija de Tomás Berrueta, ugiier de cámara del rey. Cuando murió, su domicilio estaba en la calle Angosta de San Bernardo, nº 40. Entre sus albaceas testamentarios se encontraba su colega Joaquín Guerra, violín de la capilla. Su único heredero era su hijo Mariano.

Fuera de su actividad en la Corte, los años 1786, 1787 y 1789 formó parte de la orquesta que contrataba la duquesa de Osuna para diferentes actividades musicales. El 19 de marzo de 1789 un Manuel García (probablemente este músico) interpretó, junto a su hermano Antonio, un concierto de dos oboes en los Conciertos Cuaresmales celebrados en el coliseo de los Caños del Peral.

Hubo otros músicos con el mismo nombre y apellido, lo que genera confusiones sobre su identidad. Subirá, en sus Necrologías, se refiere a un Manuel García, también músico de la Real Capilla. “Soltero, vivía en la calle de Silva, 8. Nació en Arcos de la Sierra, Cuenca. Testamentarios Antonio Ugena, maestro de capilla, Joaquín Ripol, capellán de la misma, y Bernardo Pérez, capellán de la Encarnación”, que quizá fuera familiar de este oboísta.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 416/9; AHNN, Osuna, Cartas, 390-1, 391-14, 391-21 y 391-30.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Subirá: “Necrologías...2, 1958; Subirá: “Los conciertos espirituales...”, 1971; Robledo, 1991; Labrador, 2003; Ortega, 2004; Acker, 2007.

- **GARCÍA (DE SENA), RAFAEL.** Nació en Madrid, en 1758 y fue bautizado en San Martín; falleció en Madrid el 15 de agosto de 1810. Violín.

Era hijo de José García de Sena, natural de San Sebastián de los Reyes (Madrid) y de Teresa Ruano, de Aldea del Rey, también en Madrid.

Entró como viola de la Real Capilla en septiembre de 1781, con el sueldo de 7.000 reales con que estaba dotada la última plaza. Ganó la oposición, a la que se presentaron además de García, Manuel Carril, Antonio Jauregui, Juan Balado, Francisco Moreno, Pablo del Moral, Andrés Monfui, Juan Vala, Blas López y Antonio Rosales, los últimos cuatro no se consideraron dignos para incluirlos en la propuesta. En marzo de 1789, y tras ganar de nuevo la oposición, pasó a ocupar la última plaza de violín de la Real Capilla. En la oposición participó también Manuel Carril, que al quedar en segundo lugar le ofrecieron la plaza de viola vacante por acceder García a la de violín. Ascendió en la cuerda de los violines hasta alcanzar en 1806 la cuarta plaza, dotada con 10.000 reales. En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I quedó en la tercera plaza de violín (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

Fue profesor de música del Real Seminario de Nobles, en sustitución de Manuel Carreras, también violín de la capilla. En agosto de 1802 no le concedieron el permiso que tenía Carreras para no asistir a la capilla los días que tenía que dar lección. En 1806 el director del seminario, Andrés López de Sagastizábal, solicitó esta dispensa, para que pudiera faltar a la capilla las mañanas que tuviera lección en el colegio, como se hizo con Carreras, y en esos mismos términos finalmente se le concede.

Ocasionalmente fue llamado para asistir a la cámara. En la primavera de 1796 el rey mandó que un grupo de músicos de la Real Capilla, entre los que estaba Rafael García



permanecieran en el Real Sitio de Aranjuez desde el 26 de mayo para las academias de la Real Cámara.

Además de su actividad en la corte, fue viola y violín de la orquesta de la duquesa de Osuna entre 1781 y 1792. Desde 1781 fue viola con un sueldo de 180 reales mensuales y desde 1787, en que murió otro violinista y compañero también de la Real Capilla, Bonifacio Zlotek, primer violín con un sueldo de 300 reales. Fue además el “encargado de la custodia de los papeles de música” (AHN, Sección Nobleza, Osuna, cartas, 387-7) y de otros asuntos relacionados con la música en la casa de Osuna.

Tuvo como discípulos a Francisco Balcaren y Gamot y Cristóbal Ronda. Según Ruiz Casaux tenía tres violines: un Amati, un Gaglianus y un Guillamí. En su testamento del 11 de agosto de 1810 legaba uno de sus mejores violines “a uno de los hijos del conde de Polentinos”. Se casó con María Loreto Hurtado de Mendoza, que pertenecía a una familia noble de Andalucía.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 113 y 114; Personal, C<sup>a</sup> 2689/52; AHNN, Osuna, Cartas, 387-7, 387-10, 390-1, 390-2, 390-7 y 391-20.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Solar-Quintes, 1958; Ruiz Casaux, 1959; Martín Moreno, 1985; Bourlignieux, 1987; Robledo, 1991; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **GARISUAIN DE LETA [ELETA], JOAQUÍN.** Nació en Tudela (Navarra), el 27 de abril de 1751; falleció en Madrid, el 28 de marzo de 1810. Bajón, fagot y compositor.

Fue bajón en el monasterio de las Descalzas de Madrid. En 1775 entró en la Real Capilla tras superar la oposición, a la que concurrieron también Vicente Mendoza, Diego Sánchez y Juan Capistrano. Garisuain fue reconocido por todos los examinadores –Corselli, Felipe Herranz, Manuel Cavaza, Rafael Pastor, Francisco Bordas, Onofre Genesta y Miguel de Lope– como el mejor con diferencia, al “haber cumplido universalmente con la mayor exactitud, destreza, arte, agilidad y buen estilo” (AGP, Real Capilla, caja 138). Además el patriarca de las Indias, en su propuesta de nombramiento al rey, valora “su buena vida y costumbres y salud robusta” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240). En 1791, tras la muerte de Rafael Pastor, fue ascendido a la segunda plaza, dotada con 8.000 reales. En noviembre de 1798 se le nombró primer bajón, por la muerte de Miguel de Lope, plaza dotada con 9.000 reales.

Garisuain fue llamado por el príncipe de Asturias para asistir a las academias que tenían lugar en su cuarto. Desde 1778 participa habitualmente en estas funciones, y finalmente fue nombrado en una plaza fija de músico de la Real Cámara por Carlos IV, en julio de 1797. En un principio fue nombrado sin sueldo, conservando su plaza en la Real Capilla. Después de la muerte de Brunetti, en enero de 1799, el rey concede la mitad de los 24.000 reales del sueldo que tenía Brunetti a Garisuain, y los otros 12.000 a Barli. El 11 de enero de 1799, junto a José Trota, trompa de la Real Cámara, solicita que se les conceda la exención del pago de la media anata, como se había hecho a otros músicos, y se les otorga. La cantidad a devolver era de 6.000 reales anuales, y se hace a través de los gastos secretos del monarca.

En 1798 se le encomendó, junto al otro fagot de la cámara, Gaspar Barli, el examen de otro posible instrumentista para la cámara, Juan Guillermo Maus, y cuyo juicio tras el examen fue que “ha dado pruebas de suficiente destreza e instrucción, tanto en lo perteneciente a la inteligencia de la música, cuando por lo respectivo al buen tono de instrumento, afinación, habilidad, expresión y demás circunstancias que constituyen un hábil instrumentista” (AGP, Real Capilla, caja 124).

Garisuain compaginó su actividad en la corte con la asistencia como instrumentista al servicio de la duquesa de Osuna, María Josefa Alonso Pimentel. Ocupó en su orquesta el puesto de fagot desde mayo de 1781 hasta mayo de 1792, en que se disolvió la agrupación.

Como compositor, Garisuain es autor de varias obras de música religiosa, entre las que se cuentan misas, himnos, letanías y salmos, que se conservan en la catedral de Astorga y en El Escorial. En el archivo del Palacio Real hay una sonata de oposición de fagot para el examen celebrado en 1780 para cubrir la plaza de este instrumento, oposición que ganó Mateo Soler. Ver edición crítica, nº 13.

Su hermano Pedro también formó parte de la Real Capilla y fue músico de la Real Cámara de Carlos IV.

Saldoni recoge las palabras de su amigo José de la Vega, violinista de la Real Capilla desde 1824, que se refiere a Joaquín Garisuain como “un instrumentista sobresaliente, el mejor de Europa”. Añade Saldoni que en el libro de *La Concordia*, “se habla de este insigne músico, en los siguientes términos: ‘Fue generalmente reputado por hombre de mucha erudición, de mucha honradez y mucha entereza en los asuntos, juntamente con otras varias cualidades que hicieron siempre apreciable su memoria entre sus contemporáneos’”.

En enero de 1795 vivía en la calle Mayor nº 4, “portales que llamaban entonces de Manguiteros” (Subirá, 1958).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1 y 2; Carlos IV, Cámara, leg. 15 y 22; Registros, tomos 113 y 114; AHNN, Osuna, Cartas, 389-30, 390-7, 391-1, 391-20 y 391-30.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919, 1938; Solar-Quintes, 1958; Subirá: “Necrologías...”, 1958; Sánchez, 1975; Peris, 1993; Cascudo, 1996-97; G. Bourligueux: “Garisuain Eleta”, *DMEH*; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **GARISUAIN DE LETA [ELETA], PEDRO.** Nació en Haro (La Rioja), el 1 de agosto de 1755; falleció en Madrid, el 17 de diciembre de 1833. Fagot, oboe y violín.

Garisuain fue músico de la orquesta de la duquesa de Osuna, María Josefa Alonso Pimentel. Entró en 1783 como violín tras pasar Francisco Basset a la plaza de oboe, y en 1786 pasó a ocupar la de fagot 2º junto a su hermano Joaquín, que ocupaba la de primero. Se mantuvo en este puesto hasta la disolución de la orquesta en 1792. El sueldo que percibía como instrumentista era de 180 reales mensuales. Pedro Garisuain participó en la representación de *Clementina* de Boccherini en casa de la duquesa de Benavente, madre de la duquesa de Osuna, en 1786. En contra de lo que pudiera suponerse, no participó como instrumentista, sino que hizo el papel de Don Lázaro, un maestro de música. Era habitual en las representaciones domésticas que los miembros de la familia y sus criados más próximos representaran los distintos papeles de las obras.

En noviembre de 1788 la duquesa de Osuna, su protectora, se dirigió a Cayetano Brunetti que estaba al frente de la orquesta de parejas de Aranjuez. Enterada de la vacante producida por el ascenso de Andrés Julián a la de timbalero, recomendaba a Pedro Garisuain para esta plaza. No sabemos si esta petición tuvo su respuesta porque no se conocen los integrantes de la orquesta que participaba en el espectáculo ecuestre de las Parejas, pero es muy probable que fuera admitido.

Junto a su trabajo en la casa de Osuna, Garisuain tocaba también en los teatros. Participó en los Conciertos Cuaresmales interpretando un concierto de fagot el día 28 de marzo de 1789 en el Coliseo de los Caños del Peral. En el anuncio del concierto en el

*Diario de Madrid* se dice además que es “músico de este Coliseo”. En 1790 era primer violín de la orquesta de la compañía de ópera y baile del Teatro de los Caños del Peral

Fue asimismo instrumentista en el cuerpo de Alabarderos durante tres años (1787-1790). En diciembre de 1790 entró a ocupar una plaza de fagot de la Real Capilla, con un sueldo de 7.000 reales anuales, tras quedar vacante al pasar Gaspar Barli a una de oboe y flauta. Se la adjudicó de manera directa, sin realizar oposición, afirmando que “tiene en este instrumental la instrucción y práctica para el desempeño de su plaza” (AGP, Registros, tomo 114 y Real Capilla, caja 124). En mayo de 1798 solicitó, en razón de que “últimamente sirve en las reales academias de la Real Cámara por imposibilidad absoluta de Mateo Soler” (AGP, Reinados Carlos IV, Capilla, leg. 3), cobrar los 3.000 reales anuales de gratificaciones que recibía éste. Como Mateo Soler seguía gozando la plaza, optaron por que cobrasen la mitad cada uno. Tras la muerte de Soler, en agosto de 1799, promocionó a la primera plaza de fagot en la Real Capilla, con el mismo sueldo de 7.000 reales más los 3.000 reales por servir en las Reales Academias de la Real Cámara.

Durante la invasión francesa salió varias veces fuera de Madrid. En 1814 estaba en Orihuela, como músico en la iglesia, y entregó un poder a José Vallejo (copista de la capilla). Ese mismo año pidió volver al servicio. El 27 junio de 1815 el rey aceptó varias peticiones de músicos, y le otorgó una plaza de la Real Cámara. Desde entonces acudía a las Reales Academias bajo la dirección de Francisco Brunetti.

En marzo de 1826 le entregaron la cédula de preeminencia; llevaba 36 sirviendo en la Real Capilla, tenía ya 70 años y “quebrantada salud y le falta la dentadura” (AGP, Personal, caja 2690/53).

Contrajo matrimonio con Josefa Carballo y tuvieron al menos dos hijos, Juan y María. Vivía en la calle Toledo, nº 5, cuarto 3º. Después de su muerte, su hija María Cruz Garisuain y Blanco reclamó una pensión de orfandad. Por los apellidos de su hija, debió de estar casado en primeras nupcias con otra mujer.

**Fuentes:** AGP: Real capilla, Cª 124 y 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 2690/53; AHNN, Osuna, Cartas, 390-7, 391-1, 391-15, 391-20, 391-25 y 391-30.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Solar-Quintes, 1958; Subirá: “Los conciertos espirituales...”, 1971; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Cascudo, 1996-97; G. Bourlignieux: “Garisuain Eleta”, *DMEH*; Labrador, 2003; Marín, 2003; Ortega, 2004;

- **GEISEL, LORENZO.** Fagot.

Fue nombrado segundo fagot de la Real Capilla en mayo de 1802, plaza dotada con 7.000 reales anuales. Logró la plaza después de someterse a oposición, a la que se presentaron además Manuel Sardina y Juan Guillermo Maus. El tribunal estaba compuesto por el maestro de capilla Antonio Ugena, José Lidón, Félix Ramos, Pedro Garisuain y Manuel García.

En 1794 fue contratado por el duque de Osuna, con efecto desde el 17 de diciembre de 1793. Recibía como salario 9 reales diarios más el alojamiento. Tras ser nombrado instrumentista de la Real Capilla su sueldo se redujo a 5 reales diarios. Llevaba entonces varios años siendo contratado como fagot para distintas celebraciones por la familia Osuna: en 1789 integró la orquesta para el baile con motivo de la coronación de Carlos IV; en 1790 participó como instrumentista que se añadió a la capilla de San Cayetano, contratada por los duques para la celebración de la virgen del Pilar en el convento de Capuchinas de la corte. En 1808 integró como fagot de la orquesta que actuó en la celebración de San Francisco de Borja, agrupación que estuvo dirigida por Rodríguez de Ledesma.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 224/12; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; AHNN; Osuna, Cartas, 392-15bis.

**Bibliografía:** Ortega, 2004; Fernández Cortés, 2007.

- **GEMINIANI, MIGUEL.** Nació en Lucca (Italia), hacia 1687; falleció en 1766. Violín.

Procedente de Lucca, es probable que se formara en la escuela de Corelli.

Fue admitido como violín en la capilla en mayo de 1723, en razón de su extraordinaria habilidad, con 600 ducados de sueldo. En 1724 ascendió a la plaza principal de la cuerda de violines tras fallecer su titular, Teodosio Dalp, y tras mostrar en las oposiciones que era el más competente. El mismo año de 1724, cuando Felipe V abdicó y se trasladó a San Ildefonso, se fue con él. Era frecuente que acompañara a Farinelli, junto a otros músicos de la capilla, en el cuarto del rey. En la planta de 1749 estaba incluido en la primera plaza de violín de la Real Capilla con un sueldo de 15.000 reales, a pesar de que la plaza tenía una dotación de 12.000 que ganaría su sustituto. El 18 de octubre de 1757 se le concedió licencia para retirarse a Lucca, su ciudad natal, y se le consignaron 10.000 reales anuales de pensión. En abril de 1761 regresó a España a resolver algunos asuntos y reclamó varios pagos no realizados de la pensión que tenía concedida.

Era familia del conocido compositor y violinista Francesco Geminiani.

**Fuentes:** AGP: Real capilla, C<sup>a</sup> 103/5, 119 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Personal, C<sup>a</sup> 430/34; BN, M 762.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Morales, 2007.

- **GENESTA (SERDANS), ONOFRE.** Nació en Sellén (¿Valencia?); falleció el 11 de abril de 1784. Fagot y bajón.

Era músico de las Reales Guardias Españolas, puesto que abandonó para ocupar su plaza en la capilla. Se le concedió la plaza segunda de fagot de la Real Capilla el 15 de octubre de 1755, dotada con 6.000 reales de sueldo anual. En 1756 por el nuevo reglamento esta plaza pasó a tener una dotación de 7.000 reales. En 1780, tras la muerte de Francisco Bordas, ascendió a la primera plaza, dotada con el mismo sueldo.

Contrajo matrimonio con Teresa Mas, que al quedar viuda recibió cuatro reales diarios de pensión. Según informa en la solicitud de esta pensión, Genesta sirvió cinco años y diez meses en el regimiento de Dragones de Mérida, seis años en el de Frigia, ocho en la banda de las Reales Guardias de Infantería Española, y 28 años y medio en la Real Capilla (de lo que se deduce que comenzó a servir en 1746). En 1747 se le dio licencia para abandonar el cuerpo del Regimiento de Dragones de Frigia por el Brigadier de los Ejércitos del rey y coronel del Regimiento de Frigia. Igualmente, Luis de Arteaga y Lazcano y Mendoza, coronel del Regimiento de Dragones de Mérida, le otorgó licencia de que había servido como bajón de la banda de músicos cinco años y diez meses. La certificación de su labor en las Reales Guardias de Infantería Española, la realizaron los músicos José Escolanet y Francisco Gónima. Certifican que entró a servir como fagot en la banda de los Batallones de Reales Guardias Españolas en la ciudad de Barcelona, para la campaña de Italia, el 15 de octubre de 1747 y sirvió y continuó en Madrid, hasta el 16 de octubre de 1755.

Formó parte del grupo instrumental que asistió a tocar a “las vísperas intermedios por la mañana y tarde, misa y siesta” en la casa de los padres Jesuitas en acción de gracias a San Francisco de Borja. Esta función, celebrada el 9 y 10 de agosto de 1755, fue patrocinada por el conde-duque de Benavente.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 111; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 3041/46.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Bourlignieux, 1985; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **GERMÁN (Y CLARAT), GERÓNIMO.** Nació en Rota (Cádiz); falleció el 20 de enero de 1810. Trompa y clarín.

Entró en la Real Capilla por oposición para ocupar la segunda plaza de clarín, dotada con 10.000 reales, en 1775, tras la vacante producida por la muerte de Schenberger. Otros concursantes a la plaza, bien valorados, a pesar de que hubo mucha diferencia entre los concursantes, fueron Cayetano Canaut (músico de las Reales Caballerizas) e Ignacio Marsala (que entraría posteriormente en la capilla). Los jueces fueron el maestro de capilla Corselli, Manuel Cavaza, Felipe Crespo y Antonio Scheffler. El informe de nombramiento de Germán señala que “es joven y de buena vida y costumbres” (AGP, Registros, tomo 113 y Reinados, Carlos III, leg. 240).

Al decretar el rey en 1805 que los clarines y las trompas formasen una misma clase se ajustaron los salarios y las cuatro plazas pasaron a estar dotadas con 10.000 reales. En 1805, a la muerte de Ignacio Marsala, quedó de primer trompa. En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I figura como primer clarín (real decreto de 21-XII-1809).

Como otros músicos, viajaba en ocasiones al lugar donde se encontraba la familia real. Así, participó en la función de la Concepción que se celebró el año 1795 en San Lorenzo, y se equivocaron al no incluirlo en las listas por lo que reclamó su pago de mesilla y carruaje junto a Ignacio Marsala, que tampoco fue incluido en las listas.

Integró como trompista la orquesta que tenía la duquesa de Osuna desde 1781 hasta 1792, año en que se disolvió esta agrupación. Un hermano suyo, del que no se indica el nombre, también participó en algunas funciones patrocinadas por esta duquesa, al menos los años 1784 y 1789, también como intérprete de trompa.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; AHNN, Osuna, Cartas, 390-1, 390-7, 391-1, 391-14, 391-20, 391-30 y 391-31.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Solar-Quintes, 1958; Martín Moreno, 1985; Robledo, 1991; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **GUERRA, FRANCISCO.** Falleció el 1 de agosto de 1777. Viola.

En septiembre de 1747 solicitó plaza de violín de la Real Capilla, junto a otros violinistas. No se la dieron, y ese mismo mes se celebró una oposición, a la que se presentaron además otros cinco violinistas (Francisco Faini, Juan de Ledesma, Juan Burriel, Juan Manchado y Esteban Isern), y que mereció Francisco Faini. Finalmente Guerra fue nombrado en la segunda plaza de viola de la Real Capilla en la nueva planta del 23 de abril de 1749, con un sueldo de 5.500 reales anuales. En la planta de 1756 figura en la segunda plaza de las cuatro que había de viola, viendo aumentado su sueldo a 7.500 reales anuales.

Contrajo matrimonio con María Lucholi, hija de José Lucholi, músico de la Real Capilla también. Se casó después, tras enviudar, con Manuela Bardullas, que recibió la pensión de viudedad tras la muerte de Guerra, con cinco reales diarios. Sus hijas Micaela y Josefa solicitaron también en 1777 una pensión alegando que se encontraban en desamparo, aunque, según opina el receptor de la capilla, Melchor Borrueal no era así, pues estaban sirviendo en casas decentes. En 1794, una vez fallecida la viuda de Guerra,

Micaela solicitó la continuación de la pensión a ella, ya que era pobre y tenía cerca de sesenta años.

Cuando murió, Francisco Guerra vivía en la calle de la Verónica, nº 14. Nombró como testamentarios a sus compañeros de la capilla Francisco Osorio, puntador y maestro de música del Colegio, al violinista Salvador Rexach y al violón Antonio Villazón.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 10 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Personal, Cª 3049/9.

**Bibliografía:** Subirá, 1958; Martín Moreno, 1985; Álvarez Martínez, 1993; Ortega, 2000.

- **GUERRA (Y PORTERO), JOAQUÍN.** Nació en Madrid el 11 de febrero de 1766 y fue bautizado en la parroquia de San Martín; falleció el 18 de enero de 1837. Contrabajo y viola.

El 25 de junio de 1806 juró la plaza de supernumerario de contrabajo en la Real Capilla, sin examen previo, sin sueldo y con opción a la primera vacante. En la petición a la plaza hizo constar que había asistido a Aranjuez a la celebración de la Semana Santa con la capilla durante varios años, y además estaba sirviendo en la capilla para suplir las ausencias de los músicos titulares en las grandes funciones, lo que le valió ser considerado para la plaza de supernumerario.

En enero de 1807 solicitó que, mientras se producía una vacante, le otorgaran la de viola suspendiendo la oposición a ella, con obligación de tocar la viola o el contrabajo, hasta que hubiera una vacante de contrabajo, de la misma forma en que se dio una a Francisco Brunetti –en este caso de violonchelo–. En el momento en que fue nombrado supernumerario sin sueldo ganaba 14.000 reales como músico del duque de Medinaceli, además de ocupar una plaza en el teatro, alcanzando un sueldo de más de 18.000 reales. Pero perdió la plaza al servicio del duque y al ser miembro de la capilla debía acatar la norma de no servir fuera de ella, de tal forma que no tenía medio alguno para obtener un sueldo según su propio testimonio. Aunque parece que las autoridades eran proclives a concederle el sueldo de la plaza de viola, el concurso para cubrir la vacante ya estaba en marcha y no podía suspenderse, estaban convocados los edictos, constituido el tribunal y los concursantes admitidos, a la espera de celebrarse el primer ejercicio en pocos días.

Pasados los años de la invasión y ya con Fernando VII en el trono, en septiembre de 1814 Guerra solicitó un sueldo como supernumerario de la Real Capilla o en su defecto el de la de fagot. En 1815 aún era supernumerario y en vista de que no se producían vacantes se le asignaron la mitad del sueldo de la plaza de tercer bajonista que estaba vacante, quedando la otra mitad para un tercer bajonista supernumerario.

En un informe de 1816 se cuenta además que Joaquín Guerra y su padre, ambos músicos, eran descendientes de abuelos que gozaban muchos bienes en América y que ni el padre ni el hijo los habían disfrutado “por un laudable desinterés que no sólo es muy honrado, si no muy noble y caballero en todas sus acciones, amparando a desvalidos, dando de comer a aún instruyendo en su profesión a pretendientes; socorriendo a los pobres, y particularmente a enfermos con los productos de su prudente y cristiana economía que es muy recto, compasivo y benéfico y de costumbres religiosas” (AGP, Personal, caja 2692/37).

En el expediente de Joaquín Guerra consta que al fallecer el primer contrabajista, Pablo Font, en 1822, y ascender Guerra en el escalafón, quedó libre la plaza de contrabajo supernumerario, que fue concedida a su alumno Herrero y Sessé.

Según Saldoni, Guerra era una persona competente y el mejor concertista de contrabajo que había en España. Fue tiple en La Soledad y después contrabajo en la Encarnación, hasta que entró en la Real Capilla.

Antes de entrar en la Capilla, también trabajó para varias casas nobles. Fue contratado por la duquesa de Osuna junto a otros instrumentistas, para ampliar su agrupación de músicos asalariados para el baile organizado en su palacio para celebrar la coronación de Carlos IV en septiembre de 1789. En 1803 formaba parte de la orquesta que tenía en su casa el duque de Medinaceli, con un sueldo de 24 reales diarios.

En junio de 1830 se le ofrecieron cuatro meses de licencia para ir a las provincias vascongadas para recuperar su salud.

En marzo de 1832, siendo primer contrabajo de la capilla y cámara, se le otorgó la cédula de preeminencia, por la cual se le dispensaba de asistir a las funciones de la capilla celebradas fuera de su sede.

Contrajo matrimonio con Clara Sesti para lo que solicitó licencia en 1816. Tuvo dos hijos, Antonio y Josefa, y vivía en la calle del Pez a la Fuente del Cura nº 4º principal

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 190 y 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 484/4 y 2692/37; AHNN, Osuna, Cartas, 389-26, 391-14, 391-21 y 391-31.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Barbieri, 1988; Ortega, 2004.

- **HERRANDO, JOSÉ.** Nació en Valencia en 1720; falleció en Madrid, el 4 de febrero de 1763. Violinista y compositor.

Era hijo de José Herrando, músico valenciano dedicado principalmente al teatro. Su madre era Lucía Yago, también de Valencia. Al menos tuvo tres hermanos. Tras la muerte de su primera esposa, el padre volvió a casarse con la actriz y cantante María Luisa Chaves. Ambos llegaron a Madrid en 1730 para trabajar en la compañía de Manuel de San Miguel. José Herrando padre es autor de varias obras de música escénica.

De José Herrando hijo, las primeras noticias sobre su actividad profesional se remontan a 1737, cuando consta un pago como violín de la orquesta que interpretó la ópera de Mele *Amor, constancia y mujer*, entre los días 10 y 18 de noviembre.

Entre 1747 y 1758 figura como último violinista en la orquesta de los Reales Sitios que actuaba en las fiestas reales dirigidas por Farinelli. Es probable que por entonces fuera ya violín en la capilla de la Encarnación, aunque se desconoce cuándo entró a servir en ese centro religioso.

Herrando, al contrario de lo acostumbrado y de lo preferido en la corte, entró en la Real Capilla cuando tenía una larga carrera musical consolidada como intérprete y compositor. De hecho, tanto su probada profesionalidad y prestigio como la de ser un músico de edad avanzada, es señalado en los informes previos a su nombramiento como violín en la Real Capilla. Como ha publicado L. Siemens, para acceder a la plaza tuvo que pasar un examen que resultó de los más competidos habidos para acceder a la Real Capilla. A la oposición de 1760 convocada para cubrir la plaza vacante por la muerte de Francisco Manalt en 1759 se presentaron nueve concursantes: José Herrando, Juan Bautista Isnar, Antonio López, Juan Busquets, Salvador Rexach, Juan Oliver, Ramón Palaudarias, Domingo Rodil y Cayetano Brunetti. De este concurso conocemos una extensa y detallada documentación, como son los expedientes de cada examinador sobre cada uno de los opositores, algunas de las discusiones habidas para dotar la plaza y el informe final que propone el nombramiento de Herrando. No fue el que más brilló como instrumentista, pero aportaba elementos destacados como su reconocido prestigio,

pertenecer a la capilla de la Encarnación y haber servido con anterioridad en la Corte. Antes de cumplir tres años de servicio en la Real Capilla, falleció.

Herrando estuvo también al servicio de la alta nobleza, contratado por la casa de Alba y la casa de Benavente. En la casa de Alba dedicó algunas obras de violín a su discípulo, el duque de Huéscar, y en la casa de Benavente desempeñó funciones de gestión a lo largo de varios años de la década de los cincuenta, principalmente proveer instrumentistas para las funciones. En 1755 gestionó todos los preparativos para la representación de la serenata *Endimión y Diana* para la condesa de Benavente.

Herrando es uno de los violinistas más reconocidos de su época. Es autor de uno de los primeros tratados de este instrumento que fue publicado en París en 1756, y de varias obras de música de cámara. Esta parte de su catálogo es la mejor conocida, ya que L. Siemens ha publicado varias de sus obras para violín. También en París publicó seis dúos para violín anunciados reiteradamente en la prensa de la época (*Diario de Madrid* y *Gaceta de Madrid*). Es autor de sonatas, tocatas, dúos, tríos, además de las lecciones de violín destinadas al duque de Huéscar, primogénito de la casa de Alba. Como compositor, tiene un catálogo significativo de música escénica, prácticamente desconocido, que abarca géneros como la tonadilla escénica, la comedia con música y el sainete. La mayor parte de su música teatral se conserva en el Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III leg. 240; AHNN, Osuna, Cartas, 389-27 y 389-30.

**Bibliografía:** Farinelli, 1958; Saldoni, 1868-81; Mitjana, 1920; Subirá, 1927; Subirá, 1928-30; Sánchez, 1975; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Moreno, 1988; Siemens, 1988; I. Sustaeta, 1993; Gosálvez Lara, 1995; C. H. Russell: "Herrando, José", *TNG*; Ortega, 2000; Ortega, 2004; Acker, 2007.

- **ISABELA, FRANCISCO** ["LA CATÓLICA"; "EL DE LA CATÓLICA"]. Nació en Prizzi (Sicilia); falleció el 11 de junio de 1804. Trompa y clarín.

La primera noticia conocida de Isabela es que se presentó en 1762 a las oposiciones para cubrir una vacante de clarín de la Real Capilla. Con él se presentaron Gerónimo Boca, Juan Marini, Miguel Schenberger (que obtuvo la plaza) y José Servida. En 1775 volvió a concursar en otra vacante, junto a Ignacio Marsala, Cayetano Canaut y Gerónimo Germán, que ganó la plaza.

Muchos años después, en mayo de 1804, optó a la vacante de trompa supernumerario después del ascenso a la plaza de número de José Trota. Era clarín de Real Cuerpo de Guardias de Corps y fue nombrado supernumerario con opción a la primera vacante de ambas clases, trompa y clarín, y con obligación de servir en ambas según le pareciese al maestro de capilla. Estuvo un mes escaso en el puesto, ya que falleció poco después.

Sirvió en algunas ocasiones a la duquesa de Osuna como trompa y fagot, al menos los años 1787, 1789 y 1796. Participó en el baile que tuvo lugar en la nochevieja de 1796 y en el del 4 de enero de 1797. Ese mismo año de 1797 participó en los conciertos cuaresmales, tocando el día 22 de marzo un concierto para dos trompas junto a José Trota. En el anuncio del concierto consta que tanto Trota como Isabela eran instrumentistas de los teatros.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; AHNN, Osuna, Cartas, 390-1.

**Bibliografía:** Subirá: "Necrologías...", 1958; Ortega, 2004; Acker, 2007.



- **ISERN, ESTEBAN.** Nació probablemente en Cataluña; falleció en San Ildefonso (Madrid), el 6 de octubre de 1774. Violín.

En septiembre de 1747 solicitó plaza de violín, y tras el examen al que se sometió junto a otros cinco violinistas Nebra dice de él que “es un violín, de excelente manejo, grande acompañante, diestro músico, capaz de tocar solo, y acompañado esplendorosamente. Le tengo muy experimentado, y le juzgo un español meritísimo para servir a S. Magd...” (AGP, Real Capilla, caja 124). Entró en la Real Capilla el 28 de marzo de 1749; antes era violín de la capilla de la Encarnación. Ascendió en el escalafón de la cuerda de violines, llegando a ocupar la tercera plaza en 1771, dotada con 10.000 reales de vellón.

En enero de 1773, junto a Espinosa, se le mandó seguir las jornadas y por tanto recibía las mesillas correspondientes durante su estancia fuera de Madrid. Su destino era “tocar en las academias y demás que se ofrezca” en el cuarto del príncipe (AGP, Reinados, Carlos IV Príncipe, leg. 2).

Se casó con Francisca Rubio, quien recibió al quedar viuda cinco reales diarios de pensión. Además, el 12 de octubre de 1774 el príncipe ofreció a su viuda 6.000 reales de ayuda por una vez, ya que Isern dejó en su testamento un violín para el príncipe. En 1779 fue su suegra, Juana de Ambiola, quien solicitó pensión pues decía tener dos hijas a su cargo. Su petición no fue admitida con el argumento de que las pensiones eran para las viudas.

Isern compaginó su trabajo en la corte con el servicio en la casa de Osuna. Con fecha de 26 mayo de 1763 se hace un libramiento de 600 reales por asistir junto a otros músicos a tres funciones, dos en Aranjuez y una en la corte durante el año anterior de 1762.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 10/4 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1, 2 y 12; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; AHNN, Osuna, cartas 389-27.

**Bibliografía:** Mitjana, 1920; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Ortega, 2004; Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005.

- **ISNAR, JOAQUÍN.** Nació en Madrid, y fue bautizado en la parroquia de San Sebastián; falleció en 1810. Oboe y flauta.

Era hijo de Juan Bautista Isnar, natural de Valencia, y de Isabel Vela, de Madrid.

Fue músico de las Reales Guardias Españolas durante 18 años. Entró como oboe en la Real Capilla en octubre de 1777, tras ganar la oposición. A la plaza se presentaron cinco aspirantes, entre los que Isnar quedó el segundo, pero fue elegido porque al primero, Manuel Julián, le faltaba un ojo y del otro veía mal. Isnar tenía buena vista y buena conducta. Una vez expresada la censura en la que se daba el primer puesto a Julián, el receptor de la capilla, Melchor Borrue, solicitó un informe a Manuel Cavaza, oboe de la capilla, que había sido además examinador. En él exponía, con mucho rodeo, lo que podía influir que le faltase un ojo al primero.

En 1790 ascendió a la tercera plaza de oboe por fallecimiento de Manuel Cavaza, con un sueldo de 9.000 reales. En diciembre de 1796 tras la muerte de Francisco Mestres, pasó a la segunda plaza, dotada con 10.000 reales.

Fue convocado a las jornadas de El Pardo los años de 1778, 1786 y 1788, para servir en el cuarto del príncipe.

En junio de 1764 solicitó licencia para casarse con Agustina de Riego, natural de Madrid. Era viudo de Antonia de la Paz, que murió el 13 de agosto de 1763. Debíó quedar viudo nuevamente, puesto que en enero de 1789 solicitó dispensa para casarse

con Luisa Surace e Isnar, su prima hermana (que falleció el 28 de noviembre de 1798). Una vez que tenía la dispensa, en febrero de 1790 pidió una ayuda para costear la boda. Pidió 8.000 reales para devolver con la tercera parte de su sueldo, pero le ofrecieron solamente 400.

Tuvo algunos problemas económicos, y en 1788 se le retuvo la tercera parte del sueldo para sufragar deudas que había contraído.

Su padre, Juan Bautista Isnar, fue primer violín de las Descalzas Reales. Se presentó a las oposiciones de violín en la Real Capilla en 1760 para cubrir la vacante por el fallecimiento de Manalt, pero no consiguió plaza. También trabajó para la Corte: fue el encargado de reclutar a los intérpretes y organizar la orquesta que actuaba en el espectáculo de las Parejas en Aranjuez durante los años 1774 a 1784.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138 y 264/13; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, leg. 50; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 2695/38.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Ortega, 2000.

- **JULIÁN [JULIÁ] (Y LOZANO), JOSÉ.** Falleció el 15 de agosto de 1797. Contrabajo y flauta.

En 1793, por jubilación de Ignacio Pérez, obtuvo la segunda plaza de contrabajo después de ascender Blas López a la primera. Entonces José Juliá era miembro de las Reales Guardias Valonas, donde llevaba trabajando 17 años. Pertenecía a una familia de músicos de viento. Su padre, Andrés, estuvo 47 años al servicio de las Reales Guardias Valonas, y su hermano mayor, Manuel, 13 en las Reales Parejas de Aranjuez, además de llevar, en 1793, 27 años también en las Reales Guardias y estar sirviendo en el cuarto del rey. La plaza de contrabajo de la Real Capilla se le adjudicó sin oposición, parece que ya había concursado antes y quedado en buen lugar, aunque no tengo noticias de este posible examen anterior.

Contrajo matrimonio con Juana Gautier y dejó tres hijos al morir. La viuda percibió una pensión de seis reales diarios.

Fue un asiduo de los conciertos que se celebraban en Cuaresma en el coliseo de los Caños del Peral. Actuó en las temporadas 1789, 1790, 1792 y 1793. El 22 de marzo de 1789 interpretó, junto a su hermano Manuel, un célebre concierto para dos flautas compuesto por Luis Misón, repetido el 26 de marzo del mismo año. En 1790 interpretó el papel de la flauta en un triple concierto para clarinete, fagot y flauta, que repitió el 21 de marzo del mismo año, el 4 y el 18 de marzo de 1792, y el 12 de marzo de 1793. En el mismo año de 1793 participó después en otro concierto, el 23 de marzo, ejecutando un concierto de flauta.

Formaba parte de la orquesta de la Compañía de Ópera y Baile de Madrid el año 1790 como contrabajo.

**Fuentes:** AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 113 y 114.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Cotarelo, 1934; Subirá: “Los conciertos espirituales...”, 1971; Martín Moreno, 1985; Acker, 2007.

- **LANDINI, FRANCISCO.** Nació en Bolonia hacia 1725; falleció en Madrid el 1 de noviembre de 1794. Violín.

A lo largo de sus más de cincuenta años al servicio de la Corte, además de instrumentista en la capilla, Landini asumió importantes tareas relacionadas con la formación musical de varios miembros de la familia real y fue participante habitual de las funciones escénicas y la música de la cámara de reyes, príncipes e infantes.

En octubre de 1741 solicitó plaza de violín en la Real Capilla. En principio no se la dieron, aunque consideraron que debía ser admitido porque era de mucha habilidad y podía llegar a ser muy destacado violinista. Le fijaron un salario de 300 ducados y la indicación de que siguiera haciendo mérito hasta que hubiera una vacante de su cuerda. Entró en la capilla en febrero de 1742. En 1747 solicitó licencia. En 1749 ocupaba la sexta plaza de violín dotada con 8.000 reales. Llegó a la primera plaza en octubre de 1775, con 12.000 reales de sueldo.

En varias ocasiones durante la década de 1760 reclama el pago de las mesillas por haber concurrido a los sitios reales a servir a la familia real. Landini fue maestro de violín del infante don Luis, por lo que percibía un sueldo de 8.000 reales anuales. En 1775, tras 31 años de dedicación, fue jubilado de esta tarea, con una pensión de 2.200 reales anuales, más 3.666 reales para sus hijas, como consta el 2 de septiembre de 1785. A la muerte del infante, Landini suplicó la continuación del pago a sus hijas, ya que el infante era padrino de Luisa Landini.

El 12 de junio 1760 fue nombrado músico de cámara de la Reina Madre, Isabel de Farnesio, que estaba instalada en La Granja y que contaba además entre sus músicos con el violonchelista Christiano Reynaldi y el maestro de música Francisco Corradini. A la muerte de ésta, los músicos de su cámara pasaron a ser considerados músicos de la Casa del Rey y a Landini se le consignó una pensión de 6.000 reales.

Como músico de cámara y maestro de música debía seguir las jornadas y trasladarse junto a la familia real a los distintos reales sitios. Además de los sueldos y pagos extraordinarios, los músicos de cámara eran distinguidos con suntuosos regalos. Así, en 1761 la Reina Madre obsequió a Landini y a Christiano Reynaldi sendos relojes de oro. En 1762 se le hicieron pagos por haber asistido a su real diversión en el cumpleaños del príncipe y en el santo de la Reina Madre. En 1763 el infante don Gabriel le regaló un reloj por asistir a sus funciones de música. En 1765 nuevamente recibió, como Conforto, una sortija de diamantes brillantes del príncipe y del infante don Gabriel.

Durante sus primeros años de servicio en la corte compaginó su trabajo con el de instrumentista en la casa de Osuna, al menos entre 1745 y 1747, ya que en 1761 reclamó una deuda pendiente de 8.355 reales que no se le habían abonado durante este tiempo, a razón de 9 reales diarios de sueldo. Coincidió en el servicio con Francisco Manalt, entre otros músicos.

Su situación económica debió ser bastante desahogada, ya que recibía varios sueldos como músico de corte, además de pagos de mesillas (17 reales diarios en las jornadas), pagos extraordinarios, gratificaciones y regalos. Además los gastos de alojamiento y traslado corrían a cargo del rey. Morales explica que hizo una inversión de 109.000 reales entre los años 1757 y 1763.

Contrajo matrimonio con María Septimia Bettarini, viuda de Salvador Lemi, un antiguo funcionario de la casa de la Reina Madre (Isabel de Farnesio) en la Granja de San Ildefonso, con el que tuvo tres hijas: María, Rosa y Mariana. Francisco Landini asumió esta familia. Tuvo además dos hijas, Luisa y Teresa Landini. La primera, se casó con José de Zayas, violonchelista de la capilla, que fue uno de los testamentarios de Landini.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 79, 124 y 125; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1, y 12; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 534/47; AHN, Estado, 2566 y 2631; BN, M 762.

**Bibliografía** Solar-Quintes, 1958; Subirá, 1958; Siemens, 1988; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Tortella, 2002; Ortega, 2004; Fernández Cortés, 2007; Morales, 2007.

- **LEDESMA (CASTRO), JUAN DE.** Nació en Segovia en 1709; falleció en Almonarid de Zurita (Guadalajara), el 27 de agosto de 1781. Viola y compositor.

En 1724 fue llevado a servir como tiple en la Real Colegiata de San Ildefonso. Muestra del gran aprecio que gozó de Felipe V y Fernando VI, es el haberse ordenado de prima tonsura en el Real Palacio y Oratorio reservado en el cuarto del rey y del infante Duque de Parma en 1724 por el Patriarca. Sirvió además en el oratorio de Damas, a pesar de lo joven que era, durante once meses, hasta que en 1724 pudo entrar en el Real Colegio de Niños Cantores una vez se produjo una vacante. En el Colegio se formó durante cuatro años, hasta 1729. Después de perder la voz, antes de salir del colegio, ya actuaba como violín con la capilla. Fue instrumentista de la orquesta de los Reales Sitios, y de la del Retiro, a las órdenes de Farinelli.

En septiembre de 1747, junto a varios violinistas, solicitó plaza de violín o viola de la Real Capilla, o la primera que quedara vacante. Esta petición no fue aceptada y se presentó a la oposición convocada para cubrir una plaza de violín nueva (con la obligación el que la ganase de tocar la viola cuando fuera preciso), junto a Francisco Faini, Juan Burriel, Francisco Guerra, Juan Manchado y Esteban Isern. Ledesma tenía a su favor haberse formado en el colegio y haber entrado en él con el apoyo del príncipe (es decir, el futuro Fernando VI), pero en el concurso quedó el quinto tras los ejercicios.

Finalmente le dieron la primera plaza de viola de la Real Capilla en la nueva planta, en abril de 1749, con 6.000 reales de sueldo, “en atención a su suficiencia” (AGP, Real Capilla, caja 124).

L. Siemens afirma que Ledesma, además de actuar con la capilla, participaba en las academias del príncipe Carlos (futuro Carlos IV), donde acudía con los violinistas Cayetano Brunetti, Francisco Landini y el violonchelista Domingo Porretti, que junto a él como viola, formaban un cuarteto. Sin embargo, no he podido confirmar su posible participación en la cámara del príncipe de Asturias, ya que la documentación que cita Siemens es una lista de sirvientes de la Real Capilla que deben trasladarse a Aranjuez a participar en la celebración del Corpus, y junto a Ledesma asisten casi todos los instrumentistas, con lo cual todos o algunos otros podrían asistir a las academias. De hecho, los que estaban llamados a pasar la jornada para tocar en el cuarto del príncipe vienen expresamente indicados, pues les acompaña la nota “está en el sitio”, y no es el caso de Ledesma (AGP, Registros, tomo 113).

Ledesma se casó en primeras nupcias con Mariana Daux, que falleció el 25 de enero de 1753. En 1761 solicitó licencia para casarse de nuevo con Feliciano Covarrubias, vecina y natural de Valladolid, hija de Juan de Covarrubias y Mariana Zamora. Según su viuda, trabajó al servicio real 56 años. Estuvo los últimos siete años enfermo, y murió a los 72 años de edad. Su viuda quedó con una pensión de cuatro reales diarios.

Ledesma estuvo implicado en algunos de los negocios que emprendió Porretti, pero en los que no tuvo éxito, y que condujeron a Ledesma a dificultades financieras. Aunque son pocos los datos conocidos acerca de su vida, Ledesma debía ser un hombre de iniciativa, ya que además de su implicación en diversos negocios ajenos a la música, según explica J. Marín López, en 1773 envió obras de Corselli y Rodríguez de Hita a la catedral de México, esperando una remuneración por el envío de estas copias de obras del repertorio de la Real Capilla y de la Encarnación, que al parecer realizaba él mismo.

Además de un excelente intérprete, Ledesma fue compositor de música de cámara. Se conocen cinco sonatas para violín y bajo solo procedentes de una fuente que perteneció al conde de Fernán-Núñez, adquiridas por Lothar Siemens, autor de su edición (Madrid, Sociedad de Musicología, 1989).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10, 119, 124 y 255/19; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Registros, tomo 112; Personal, C<sup>a</sup> 12919/46; BN, M 762.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Martín Moreno, 1985; Álvarez Martínez, 1993; Siemens: “Ledesma, Juan”, *DMEH*; Siemens, 1988; Ortega, 2000; Morales, 2001; Morales, 2005; J. Marín López, 2007; Morales, 2007.

- **LENZI, FRANCISCO.** Nació en Terencio (Italia); falleció en Cañaveruelas (Cuenca), el 10 de agosto de 1767. Violín y compositor.

Accedió a una plaza de la Real Capilla en agosto de 1752, vacante por defunción de Manuel Philipis. Solicitó plaza de violín junto a Félix Vivencio, que desde 1734 asistía a todas las funciones. Se la otorgaron a Lenzi por saber tocar la viola de amor. Tocar la viola era especialmente valorado en el momento en que se introduce el instrumento, y además era necesario ampliar su número en proporción al de violines. En marzo de 1760 solicitó una licencia para ir a Terencio (Italia), de donde era natural.

En un manuscrito procedente de un fondo de música que perteneció al conde de Fernán-Núñez que posee L. Siemens, había una indicación de la existencia de tres sonatas para viola de amor de Lenzi, que no se conservan (Siemens, 1988).

En el momento de su muerte, producida mientras iba a tomar aguas en Sacedón, vivía en la calle Abada de Madrid.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3 y 138; Reinados, Carlos III leg. 240; Registros, tomo 112; Personal, C<sup>a</sup> 12398/6.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Ortega, 2000.

- **LIDÓN, ALFONSO.** Falleció en 1838. Organista.

Era sobrino del organista y maestro de la Real Capilla José Lidón. Se formó en el Real Colegio de Niños Cantores (1784-93). Tuvo algunos conflictos en el colegio, y lo abandonó junto a otros dos colegiales, Mariano Guzmán y José de Ricos Altos. Posteriormente, fue primer organista de la Real Iglesia de San Isidro en Madrid. Fue nombrado para ocupar la última plaza de organista de la Real Capilla en mayo de 1805, cuando su tío pasó a ocupar la de maestro. Seguramente su formación musical la recibiera principalmente de manos de su tío, organista y maestro del colegio.

En 1809 se produjo una reducción importante de la planta de músicos y se le recomendó que se buscara otro destino porque el erario no tenía dinero para pagarle. Posteriormente se recuperó su puesto y ascendió a primer organista en abril de 1821, tras la muerte de Félix Máximo López. Fue separado en 1834.

Sus sobrinas, Sebastiana y Paula de Bono, solicitaron una pensión tras su muerte, pero no se les concedió. Alfonso Lidón vivía con su madre, María Pérez, en la calle de Mira al Río nº 3, cuarto principal.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 113 y 114; Personal, C<sup>a</sup> 549/38 y 549/8 (José Lidón).

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Barbieri, 1988.

- **LIDÓN (BLÁZQUEZ), JOSÉ.** Nació en Béjar (Salamanca), el 2 de junio de 1748; falleció el 11 de febrero de 1827. Organista, maestro y compositor.

Lidón es uno de los músicos españoles más significativos del último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX. Ocupó los puestos más destacados en la música de Corte, donde se formó y sirvió desde 1768 hasta su muerte en 1827. Dedicó toda su vida

a la música en Palacio, ya que trabajó en la Real Capilla casi 60 años, a los que se añaden los de su formación en el colegio de Niños Cantores.

Lidón es uno de los músicos que merecen un estudio pormenorizado por su enorme categoría como intérprete y maestro, su influyente posición en la música española de su tiempo, y sobre todo por su importante producción musical que incluye muy diversos géneros.

Las aportaciones más significativas sobre Lidón hasta ahora son el estudio biográfico de P. Junquera, y la edición completa de sus obras para tecla, a cargo de Dámaso García Fraile (Sedem, 2000), que contiene una síntesis biográfica, que es necesario ampliar y puntualizar.

Los primeros datos biográficos son conocidos gracias a la biografía de P. Junquera. Se sabe así que José Lidón procedía de una familia de origen francés. Su abuelo Jeane Lidón nació en Soulac, y al venir a España se instaló en Plasencia, donde nació Francisco Javier, padre de José Lidón. Ya en 1740 residía en Béjar, donde era sacristán mayor y organista de Santa María la Mayor. Se casó con Manuela Blázquez, que nació en Baños de Montemayor. El hijo primogénito, Lorenzo, hermano de José, fue monje gerónimo en el monasterio de Guadalupe, donde ejerció como organista (1770-95), con el nombre de Lorenzo de Béjar.

Es lógico suponer que José Lidón se inició en el estudio de la música de la mano de su padre. Cuando contaba diez años entró en el Real Colegio de Niños Cantores, el 3 de marzo de 1758. Allí tuvo como maestros al italiano Francesco Corselli, maestro de la capilla y rector del colegio, a José de Nebra, organista y vicemaestro, a Francisco Osorio, maestro de rudimentos de música, a Antonio Moroti como maestro de música “moderna” (o de estilo italiano), y a Diego de Guzmán y Pazos como maestro de gramática.

Una vez cumplida su estancia en el colegio Lidón emprendió la búsqueda de un destino profesional estable. A finales de 1767 se presentó a una vacante de organista en la catedral de Santiago de Compostela, que obtuvo Francisco Sabatán. En mayo de 1768 fue admitido como segundo organista en la catedral de Orense. Sus méritos fueron precisamente la buena oposición que hizo en la catedral de Santiago, donde había demostrado ser “muy diestro en este instrumento”. Le señalaron un sueldo de 300 ducados, similar al del primer organista. Se trasladó en julio, cuando solicitó su sueldo, pero en agosto pidió de nuevo un permiso para ir a opositar a Madrid, a una plaza vacante de organista. Había recibido una carta del maestro de capilla, Corselli, llamándole a esta oposición. Su paso por Orense fue, así, extremadamente breve.

La vacante a la que se presentó Lidón tuvo lugar tras la muerte de su maestro, José de Nebra en 1768. Esta oposición fue muy competida, ya que se presentaron músicos importantes: Manuel Narro, Juan Sessé, Félix Máximo López, Andrés Lombide, Pedro Bodul de Santmanat, Martín Ruiz de Gamarra, Gerónimo Monge y Roque Abarca. El tribunal estuvo integrado además de por Corselli, por los organistas Miguel Rabaza y Antonio Literes, y los cantores Felipe Herranz y José Pérez Ricarte. Tras la celebración de los ejercicios de oposición, los jueces emitieron sus censuras de manera individual. Tras la lectura de las mismas, quedaron en primer lugar por la realización de los ejercicios Manuel Narro y José Lidón. No en vano, Narro era ya un músico de reconocida trayectoria, fue organista en Valencia, y al opositar era organista en San Felipe (probablemente San Felipe Neri de Madrid), y con 39 años de edad. Sin embargo, el empeño de Corselli era que su alumno predilecto entrase a servir en la capilla, por lo que emitió los informes favorables necesarios acerca de su buena conducta y de la importancia de que se otorgara la plaza a un músico formado en su propia institución, y servir así de modelo a los niños del Colegio. De esta manera, la

propuesta que entregó al patriarca de las Indias, y éste al Rey, contiene ya solamente el nombre de Lidón, a quien se admite en la cuarta plaza de organista.

Unos meses más tarde, tras la muerte de Antonio Literes en diciembre de ese mismo año, Lidón pasó a la tercera plaza de organista, con un sueldo de 9.000 reales.

En septiembre de 1771 fue nombrado, tras ganar la oposición, maestro de estilo italiano del colegio de niños cantores, con un sueldo de 400 ducados anuales. Compagina esta nueva plaza con la carrera de organista. Ascendió a la segunda plaza de organista, dotada con 12.000 reales de sueldo, a principios de 1775, tras la muerte de José Moreno Polo. Pasó finalmente a ocupar la plaza de organista principal, con 16.000 reales de sueldo, en 1788, tras la muerte de Miguel Rabaza. Ese mismo año, Lidón fue nombrado vicemaestro de la Real Capilla, para desempeñar las funciones que tuvo Nebra. El puesto de vicemaestro y vicerrector fue creado en 1751, y recayó en Nebra que percibió por ello un aumento solamente de 6.000 sobre el sueldo que tenía. Esta plaza realmente tenía una dotación de 14.000 reales, pero al no ser reconocida hubo problemas continuos para su dotación. Por ello, se opta finalmente por dividirla en dos puestos: Santos García Cano, capellán de la Real Capilla y maestro de gramática del colegio asumiría la de vicerrector, con 3.000 reales que se añadirían a los demás sueldos, y José Lidón, por su parte, primer organista y maestro de estilo del colegio, ocuparía la plaza de vicemaestro, con 3.000 reales que se añadirían a los otros dos sueldos (ganando un sueldo por las tres plazas que ascendía a 23.400 reales). De esta manera Lidón podría componer música para sus funciones, tarea que el propio músico consideró el estímulo principal para aceptar el puesto. A partir de este nombramiento Lidón se encargaba además de formar en el órgano a los colegiales que después de perder la voz desearan aprender este instrumento.

En 1805, cuando se jubila Antonio Ugena, Lidón solicita el puesto de maestro de la Real Capilla y la rectoría del colegio de niños cantores. Conservó también el puesto de maestro de estilo del colegio. Logra ser desde entonces el músico principal de la Real Capilla, hasta su fallecimiento en 1827.

Los primeros años de su magisterio fueron difíciles, debido en parte a la creación de plazas de músicos en la Real Cámara, a las que se dio mayor prestigio que las de la capilla. Así, figura en sustitución de Lidón en la plaza de vicemaestro Francisco Federici, que obtiene el puesto de forma honorífica, puesto que al ser maestro de músicos de la princesa, estaba destinado al servicio permanente de ella. Lidón, por tanto, no sólo no cuenta con ninguna ayuda para desempeñar el cargo de maestro sino que ve cómo Federici, llega a autodenominarse vicemaestro y “maestro supernumerario”, lo que acrecienta el conflicto con Lidón.

Después de la invasión francesa, José I emprendió una fuerte reestructuración de la música en la corte, y el 21 de diciembre de 1809 redactó un real decreto con la nueva planta de la Real Capilla y Cámara, en la que se mantiene Lidón como maestro de capilla.

Tras la Restauración, en mayo de 1814 fue confirmado en los puestos de maestro de la capilla y rector del colegio de niños cantores, y Fernando VII le habilita además para actuar en la cámara. La investigación acerca de su conducta durante el gobierno intruso, a pesar de haber continuado al frente de la capilla, no le crea ningún problema. Es más, los informes señalan que era muy apreciado en su barrio de Leganitos (residía en la sede del colegio) donde fue elegido diputado. Sin embargo, Lidón se sintió siempre a la sombra de los maestros y directores de la cámara, un espacio musical que había logrado imponerse sobre la capilla, en la que los músicos gozaban de mejores condiciones y mayor prestigio.

Las dificultades en este nuevo reinado vuelven a ser constantes. En noviembre de 1815 Lidón informa de que no tiene suficientes medios para mantener a los seis colegiales, que no puede adelantar nada, y solicita que le paguen al mes para los alimentos de los niños. En diciembre de ese mismo año, una vez aprobada la nueva planta por Fernando VII, se queja de que tiene un sueldo de 26.000 reales como maestro de capilla pero que no le pagan nada por ser rector del colegio, que es un destino penoso y de mucha responsabilidad. Continúa también desempeñando la plaza de maestro de estilo en la que llevaba 45 años enseñando composición, órgano y acompañamiento, y sólo recibía 3.800 reales, menos que por la segunda plaza de mozo de primeros rudimentos. A pesar de la negativa que recibe a todas sus peticiones, no abandona su empeño y en septiembre de 1817 solicita, una vez confirmado en sus cargos, que se le señale sueldo como a otros músicos honorarios de cámara, y pone de ejemplo a Barli, Trota y Federici. Si esto no se lo conceden solicita que al menos a su sobrino Mariano Lidón se le atienda a la futura plaza de organista, ya que era supernumerario. El rey no admite ninguna de sus peticiones.

Las reivindicaciones económicas que plantea Lidón se deben, en parte, a que su puesto, tradicionalmente el más importante de la música de Corte, era remunerado muy por debajo de lo que perciben los músicos de la cámara. Durante el reinado de Fernando VII sufre además numerosos conflictos de competencias, ya que desde distintos sectores musicales se discute su autoridad. En enero de 1818 se queja porque los capellanes e instrumentistas no respetan la elección que hace de los intérpretes y del papel que debe realizar cada uno en las obras de música.

En 1823, después de ser relegado en algunas de sus funciones, pidió ser nombrado maestro de la Real Cámara sin sueldo, pero no le nombran porque había ya dos directores en la Real Cámara, Francisco Brunetti y Carlos Marinelli, y un compositor, Francisco Federici. En 1824 continúa teniendo problemas para nombrar a los capellanes que él considera adecuados, haciendo estos lo que quieren. Ese mismo año pide el uso de uniforme de música de la cámara, aunque no se le señale el sueldo, quiere al menos un reconocimiento honorífico que le sitúe al mismo nivel que los directores de la cámara.

En noviembre de 1826, con 78 años, solicitó la célula de preeminencia, de forma que solamente acuda a la capilla cuando su estado de salud se lo permitiera. Según el informe médico tenía “reumatismo crónico, que le ataca con preferencia la región lumbar, e hipocondrias, produciendo compresiones flatulentas en el estómago, de donde provienen los vértigos frecuentes le imposibilitan e impiden ejercer los movimientos de las extremidades inferiores y exponerse a muchas caídas cuya principal dolencia es su edad avanzada”, AGP, Personal, caja 549 exp. 8). Poco después, a las 8 de la mañana del 11 de febrero de 1827, falleció. Le sustituyó como maestro de la Real Capilla Francisco Federici.

En lo referente a su vida personal, tenemos pocos datos. En 1816 solicitó contraer segundo matrimonio con Manuela Anastasia Millas. Hasta entonces vivía en el colegio con su sobrina, que le ayudaba a llevar los asuntos domésticos del centro. Pidió licencia para casarse una vez que falleció su sobrina, señalando que su futura esposa era sobrina de Santos García Cano, maestro también del colegio y cantor de la Real Capilla. Tuvo cuatro hijos. Juan José, María Mercedes, María Dolores Isidra y María Josefa. Antes de casarse se aseguró de que a su mujer le concederían la pensión de viudedad. Una hija suya, Manuela, nacida de un matrimonio anterior (del que desconocemos más detalles), se casó con el organero de la Real Capilla Jorge Bosch.

A su muerte, efectivamente, la viuda recibió una pensión de 150 ducados anuales, ya que tenía tres hijas menores y un hijo de nueve años, para quien solicitó ser admitido



como colegial. Parece que Lidón tenía algunos bienes, “una casa en Hortaleza y otras casas en esta corte” (AGP, Personal, caja 549 exp. 8).

Además de su carrera en la Corte, Lidón trabajó como maestro de música y maestro de clave para la duquesa de Osuna entre 1781 y 1792, con el sueldo de 12 reales diarios. En 1780 compuso además la misa que se interpretó en las funciones en honor de San Francisco de Borja, principal festividad celebrada por esta familia.

A lo largo de su vida tuvo un número importante de discípulos, tanto en la composición como en el órgano. Entre ellos cabe citar al infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón. Otros músicos que se formaron con él son Francisco Saiz Laus (nacido el 10 de marzo de 1794, que recibió lecciones durante dos años y medio en Madrid), el cantor Manuel Beredas (fue oído en Madrid por José Lidón, con cuyos informes fue admitido en la catedral de Santiago de Compostela). Fue profesor asimismo del organista vasco Miguel Balzola, de Pedro Carrera Lanchares, de Ramón Garay y de Melchor López, formados estos dos últimos del Colegio.

A pesar de lo relevante de su obra, no existe un catálogo completo de su producción. La mayor parte de su música religiosa se conserva en el Archivo General de Palacio, si bien, debido a su prestigio, sus composiciones se difundieron a otros centros religiosos, y se conservan obras en Ciudad Rodrigo, Biblioteca Nacional, Albarracín, Catedral de Lugo, archivo de las catedrales de Zaragoza, Monasterio de Montserrat, así como en distintos lugares de Hispanoamérica. Se conservan en el archivo de Palacio tres obras instrumentales de oposición (ver edición crítica n<sup>os</sup> 22, 33 y 34).

La música de tecla, dispersa en varios archivos se conserva principalmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, y ha sido editada recientemente por D. García Fraile. Aunque no se ha localizado, en la biblioteca del infante don Gabriel, consta un concierto de órgano de Lidón. Son extremadamente escasos los conciertos de instrumentos solista compuestos en España y la noticia de su existencia es interesante.

También estuvo relacionado con el teatro, para el que compuso diversas obras. Una de las más interesantes es la ópera *Glaura y Cariolano*. Ha sido representada modernamente y estudiada también por D. García Fraile, aunque no se ha editado aún. Su particularidad radica en ser, como indica el propio Lidón, “un ensayo de escribir en castellano una obra al estilo de la ópera seria italiana”, para demostrar que “nuestra lengua es capaz de las modulaciones de la música, y que podemos aspirar a formar con el tiempo un Teatro Lírico, imitando a los italianos...”. También compuso otras obras para la escena, como zarzuelas y tonadillas, guardadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

Lidón alcanzó un notable prestigio a lo largo de su carrera. Además de los discípulos que dejó, la siguiente cita revela lo reconocido que era como maestro, intérprete y compositor. En una fecha tan temprana como 1779, en el inicio de la carrera de Lidón, su discípulo Miguel Balzola se presentó una plaza de organista, y el informe sobre su valía, dice: “advierde que por el conocimiento del mes y medio a esta parte tengo la habilidad de dicho Dn Miguel, por haberle oído tañer con mucha frecuencia, que su estilo, escuela y gusto en el tañido de órgano y clave, fantasía y modulación exquisita conforme el gusto y el estilo de que el dicho Balzola ha seguido sus lecciones bajo del magisterio del célebre don Josef Lidón organista de la Capilla Real, hombre eminente en la facultad y acaso el primero del reino, lo que puedo asegurar por haber visto y manejado sus obras, y a más he oído tañer dichas obras al enunciado Balzola quien a más de tocar con perfección ha compuesto otras del mismo estilo a su imitación” (Bagüés, 1990-91).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3, 119 y 138; Reinados, Carlos III, legs. 240 y 241; Carlos IV, Capilla, legs. 3 y 4; Registros, tomos 112, 113 y 114; Personal, C<sup>a</sup> 549/8 y 2698 (Mariano Lidón) y

549/38 (Alfonso Lidón); BN, M 762; AHNN; Osuna, Cartas, 389-26, 390-1, 390-2, 390-7, 390-8, 391-20, 391-30 y 391-31.

**Bibliografía:** Soriano Fuertes, 1853-59; Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919; Mitjana, 1920; Subirá, 1950; Subirá: "Necrologías...", 1958; Subirá, 1928-30; Solar-Quintes, 1958; P. Junquera de Vega, 1963; Rubio, 1973; Bourlignieux, 1975; Sánchez, 1975; Trillo y Villanueva, 1987; Barbieri, 1988; Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual, 1988; Bagüés, 1990-91; Robledo, 1991; Álvarez Martínez, 1993; Duro Peña, 1996; Gosálvez Lara, 1995; M. Gembero Ustároz: "Lidón (Blázquez), José", *TNG*; Torrente y Casares Rodicio (eds.), 2001; García Fraile (ed.): "Introducción", 2002; Morales, 2005; Montero García, 2005.

- **LITERES (MONTALVO), ANTONIO.** Falleció el 2 de diciembre de 1768. Organista y compositor.

Es hijo del conocido compositor de música escénica y músico también de la Real Capilla, Antonio Literes Carrión.

Desde 1733 estaba sirviendo en la corte, al menos desde ese año le tenían prometida una futura vacante de organista. Cuando en 1745 se marchó Pedro Cifuentes, segundo organista, como maestro a la catedral de Santiago, no convocaron oposiciones, sino que anunciaron que se le debía dar a Literes, por tener prometida una plaza y además ser "es en opinión de los más diestros profesores de su cuerda, el más benemérito acreedor a ella, entre los que se han mostrado pretendientes, porque demás de asistirle los accidentes apreciables de mucho manejo, estilo y limpieza y mayor aptitud para el órgano, le consideran de un ingenio muy vivo, muy castizo y armonioso para la pulsación de este instrumento" (AGP, Real Capilla, caja 103/5).

En 1747 Literes solicitó un aumento de sueldo, en atención a los sesenta años que sirvió su padre de violón y compositor, y porque tenía que mantener a su madre y una hermana, que había quedado en desamparo con dos hijos. Le dieron entonces 300 ducados. Posteriormente su hermana, María Concepción Literes (que se casó con Juan Ruiz Bamba, criado también de la Casa Real con el que tuvo cuatro hijos, dos de ellos menores, Felipe y Antonio, en el momento de esta petición), reclamó la cantidad porque su hermano no le entregaba ninguna ayuda. Obligaron a Antonio Literes a que del aumento de 300 reales le pasara a su hermana tres reales diarios, igual que los tres que entregaba a su madre antes de que ésta falleciera. En julio de 1749 le obligaron asistir a su hermana María con 3 reales de vellón al día, de los 300 ducados de aumento.

En marzo de 1752 se le mandó ocupar la tercera plaza de organista tras la marcha de Oxinaga a Toledo. Se le dispensó de hacer el examen, ya que por la planta de 1749 se suprimió una plaza de organista y Literes quedó fuera de ella. Ascendió a la segunda plaza tras la muerte de Sebastián de Albergo, en abril de 1756. Esta misma plaza era la que ocupaba en la nueva planta de 1756, con un sueldo de 12.000 reales anuales. Ascendió a la primera en julio de 1768 tras la muerte de Nebra, pero solamente la disfrutó unos meses puesto que falleció en diciembre de ese mismo año.

Contrajo matrimonio con María Casteli, a quien concedieron seis reales de pensión de viudedad.

Además de organista, Literes fue compositor. Algunas de sus obras se encuentran en el archivo General de Palacio. De hecho, tras el incendio del palacio y la destrucción del archivo recibió el encargo de componer obras para el culto.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4, 103, 104, 124, 125 y 138; Reinados, Carlos III, legs. 240 y 241; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 111 y 112; Personal, C<sup>a</sup> 551/29; BN, M 762.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Barbieri, 1988; Martín Moreno, 1985; Peris, 1993; A. Ruiz Tarazona: "Literes", *DMEH*; Ortega, 2000.

- **LOPE, MIGUEL DE.** Nació en Castejón del Henares, obispado de Sigüenza (Guadalajara); falleció en Madrid el 17 de octubre de 1798. Bajón y compositor.

Entró a ocupar la tercera plaza de bajón de la Real Capilla en septiembre de 1756. Tras la muerte de Joaquín Ferrer quedó vacante la primera plaza, a la que se convocaron oposiciones. Finalmente se ofrecieron las dos primeras plazas por ascenso a los dos bajonistas existentes, Rafael Pastor y Justino Cantero, y Miguel de Lope quedó ocupando la última plaza. En febrero de 1775 ascendió a la segunda plaza, vacante por la muerte de Cantero, y dotada con 8.000 reales. Para este ascenso contó con la aprobación del patriarca de las Indias, que informó sobre su buen desempeño en el cargo. En noviembre de 1790, tras fallecer Rafael Pastor, promocionó a la primera plaza, dotada con 9.000 reales, en la que permaneció hasta su muerte, ocho años después. En el momento de morir vivía en la calle Mira al Río.

Se casó en segundas nupcias con Francisca de Paula Rubio, que al quedar viuda pidió la correspondiente pensión. Le concedieron tres reales de vellón diarios, mientras que no contrajese de nuevo matrimonio, como era habitual. Pero Paula Rubio se casó con Miguel de Lope cuando éste tenía más de sesenta años, y una hija, Catalina Lope, que pidió también una pensión para ella, y se le conceden seis reales de vellón diarios en diciembre de 1798, por la “situación deplorable en que ha quedado” (AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3). Catalina Lope tenía 36 años cuando murió su padre. Antes de que se casara residía con él, pero al casarse se fue de casa por desavenencias con su nueva mujer, y su padre le daba cuatro reales diarios.

En julio de 1799 la viuda, Francisca de Paula Rubio, solicitó una limosna en atención a la pobreza en que se hallaba, y le pagaron limosna de 200 ducados. En 1801 pidió otra limosna, y recibió 300 ducados. Suplicó nuevamente limosna en diciembre de 1807, pues no le alcanzaba la pensión para subsistir. Al año siguiente, en enero de 1808, volvió a pedir limosna pero se le negó dada la mala situación del erario. En esos años tenía problemas en las manos.

En el archivo de música del Palacio Real se conserva una sonata suya para bajón destinada a la oposición que se celebró para cubrir una plaza vacante de este instrumento celebrada el 9 de febrero de 1791. Ver edición crítica nº 21.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 79, 104/3, 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, 111; Personal, C<sup>a</sup> 3040/48.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919; Subirá, 1958; Sánchez, 1975; Kenyon de Pascual, 1984; Peris, 1993.

- **LÓPEZ, AMBROSIO.** Nació el 5 de diciembre de 1769; falleció el 5 de diciembre de 1835. Organista.

Era hijo del también organista de la Real Capilla Félix Máximo López y de Melchora Pérez Cuesta. Un hermano suyo, Miguel López Remacha, fue un importante músico, cantor de la Real Capilla y teórico.

En abril de 1801 Ambrosio López fue nombrado organista supernumerario, sin sueldo, para ayudar a su padre en el desempeño de su plaza ya que uno de los organistas, Pedro Anselmo Marchal, estaba destinado a la cámara. No le concedieron opción a la futura vacante. En 1805 se produjo la primera vacante por ascenso de José Lidón a la plaza de maestro de la capilla, y obtuvo la última plaza el sobrino de éste, Alfonso Lidón, continuando Ambrosio López de supernumerario.

El 24 de julio de 1814 fue nombrado organista tercero de la Real Capilla, y en agosto reclamó el abono de los sueldos desde el año y medio anterior cuando se había producido la vacante.

En julio de 1820 solicitó dos meses de licencia para tomar aires, porque tenía “grandes vahídos y una erupción cutánea” (AGP, Personal, caja 553/36).

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 553/36 y 562/2 (Félix Máximo López).

**Bibliografía:** Barbieri, 1988.

- **LÓPEZ, BLAS (BENITO).** Nació en Madrid; falleció en Santa María de la Peña de Brihuega (Toledo), el 24 de agosto de 1815. Contrabajo.

El 6 de marzo de 1788 fue nombrado segundo contrabajo de la Real Capilla con el sueldo de 8.000 reales, tras la ganar la plaza por oposición. En los informes del concurso consta que “merece la plaza por su destreza, afinación en este instrumento y buen puesto a que se agrega ser de una edad muy proporcionada para servir” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240). El 9 de diciembre de 1793 ascendió a la primera plaza dotada con 10.000 reales de sueldo anual, por jubilación de Ignacio Pérez, y en la que permaneció hasta su muerte.

Fue llamado a participar en las academias de la cámara de Carlos IV durante la jornada de 1790 en Aranjuez.

En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I ocupaba la primera plaza de contrabajo (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

Es posible que sea el mismo Blas López Feixas que participó en funciones de la casa de Osuna en 1787, y que tenía un hijo, al que llamaban “Blasito”, también músico.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 113 y 114; Personal, C<sup>a</sup> 554/24; AHNN, Osuna, Cartas, 390-1.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Robledo, 1991; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **LÓPEZ (LÓPEZ), ESTANISLAO.** Nació en la Villa de Villarejo de Sobrehuerta (Cuenca); falleció el 25 de marzo de 1804. Trompa y clarín.

Era hijo de Andrés López Iguera y de Josefa López.

En septiembre de 1788 entró a ocupar una plaza de trompa en la Real Capilla, dotada con 9.000 reales anuales, tras el fallecimiento de Antonio Scheffler. En enero de 1795 solicitó una ayuda de costa porque estaba enfermo y necesitaba salir de Madrid (padecía “agudos dolores de estómago y vientre”, AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3). En julio del mismo año pidió una nueva ayuda porque llevaba más de un año gravemente aquejado de una “larga y rebelde enfermedad” (AGP, Personal, caja 2697 exp. 50), y además obtuvo una nueva licencia para ir a los baños de Sacedón (Ciudad Real).

En 1803 volvió a pedir limosna para ir a tomar baños, porque continuaba enfermo. En mayo le entregaron 1.500 reales.

Cuando murió era segundo clarín de la Real Capilla con 10.000 reales de sueldo anual (en 1805 se produjo una reforma mediante la cual trompas y clarines pasaban a ser de la misma clase y los clarines con obligación de tocar trompas, y que los mejores pagados y más antiguos ocuparían las plazas de clarín que estaban más dotadas).

Su viuda, María Antonia Vela, recibió una pensión de nueve reales diarios, cantidad bastante considerable. Acudía a cobrar en su nombre Félix Ramos, bajón de la Real Capilla.

Estanislao López fue además trompa de las academias de la Real Cámara de Carlos IV.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 2697/50.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Ortega, 2000.

- **LÓPEZ (CRESPO), FÉLIX MÁXIMO.** Nació en Madrid el 18 de noviembre de 1742; falleció en Madrid el 9 de abril de 1821. Organista y compositor.

Era hijo de Antonio López, natural de Pastrana, y de Basilia Crespo, de Vallecas (Madrid).

En 1765 opositó a una plaza de organista de la Real Capilla junto a Joaquín Beltrán, organista de Osma, Tomás Alfayate, Jaime Torrens, organista de Córdoba, Benito García, Juan Andrés de Lombida, Pedro Senmanat y Félix Máximo López, entonces organista tercero de las Descalzas Reales.

Tres años después, en octubre de 1768, concursó a una plaza de organista de la Real Capilla que ganó José Lidón, no sin ciertos problemas, ya que el primero según los examinadores fue Manuel Narro. Félix Máximo quedó en cuarto lugar, de los nueve organistas que se presentaron. Se presentó de nuevo a una vacante en 1775, que sí ganó, pasando a ocupar la cuarta plaza, dotada con 6.000 reales de sueldo anual.

En 1781 se presentó a la vacante de maestro de primeros rudimentos de música del Real Colegio de Niños Cantores. Otros concursantes fueron José Teixidor, Vicente Manso, Eusebio Ochoa y Lino del Río, que ganó la plaza.

En octubre de 1787 ascendió a la tercera plaza de organista por la muerte de Rabaza, con el sueldo de 9.000 reales. En 1801 pasó a la segunda, dotada con 12.000 reales, tras la muerte de Juan Sessé. Finalmente en 1805 alcanzó la primera, con un sueldo de 16.000 reales, tras ser nombrado Lidón maestro de la Real Capilla.

En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara de José I consta como el único organista (real decreto de 21 de diciembre de 1809). En 1815, tras la Restauración, continuó como primer organista, con un aumento de sueldo, cobrando 18.000 reales.

En un memorial escrito por su hijo Ambrosio, se refiere a Félix Máximo, además de como organista de la Real Capilla, como “maestro de los reales colegios de santa Isabel y Loreto” (AGP, Personal caja 2697 exp. 50), por lo que es posible que fuera maestro de música también en estos centros religiosos.

Contrajo matrimonio en primera nupcias con María Dominga Remacha. De su primer matrimonio tenía dos hijos, Ambrosio y Miguel López, y del segundo a María, casada con Bernabé Scheffler, músico de dicha Real Capilla. Cuando falleció, su viuda, Melchora Cuesta (que falleció a su vez el 10 de enero de 1838), percibía una pensión de 6.000 reales anuales.

Su hijo, Miguel Estanislao López, entró a formarse en el Real Colegio de Niños Cantores en noviembre de 1783. En 1791 se le mandó cantar en el primer coro y alternar en las funciones de la Real Capilla con los tenores, dispensándole para que pudiera aplicarse bien de la servidumbre que hacía por las mañanas en el oratorio de damas. Fue nombrado tenor en la Real Capilla del Convento de la Encarnación en septiembre de 1792. Otro hijo suyo, Ambrosio, fue también organista de la Real Capilla.

Félix López fue además un destacado compositor. Especialmente relevante es su producción de música para tecla. Su figura ha interesado mucho desde épocas tempranas. Ya Barbieri le dedicó un estudio, y en años más recientes su obra ha sido estudiada por algunos investigadores americanos como Gillispie y Espinosa. Alma Espinosa ha puesto en evidencia cómo algunas de sus obras de tecla están basadas en sinfonías de Haydn, lo cual constituye un rasgo muy significativo de la influencia de Haydn en la música española así como del proceso de recepción de su obra.

No sólo escribió música de tecla, sino que se conservan algunas obras escénicas en la Biblioteca Municipal de Madrid, como: *Las abejas*, 1761; *El abogado y la resalada*; *Los andaluces*, 1761; *La conversación*; *El escondite*; *La mesonera y el arriero*, y sobre todo, la zarzuela en tres actos *Los locos*.

En la prensa de la época, como el *Diario de Madrid*, y sobre todo en la *Gaceta de Madrid*, aparecen en los años de la década de 1790 y primeros años del siglo XIX anuncios de venta de música suya: obras para tecla y música religiosa.

Perteneciente a su labor didáctica, ya que seguramente tuvo discípulos, como la mayor parte de los instrumentistas, escribió un tratado titulado *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* (conservado en la Biblioteca Nacional).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138 y 195; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, 113 y 114; Personal, C<sup>a</sup> 562/2 y 6700/34 (Miguel Estanislao López); BN, M.762.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Subirá, 1959; Gillespie, 1970; López y González, 1973; Espinosa, 1983; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Sustaeta, 1993; Espinosa, 1998-99; J. López-Calo: "López (II)", *DMEH*; A. Howell, *TNG*; Martínez Gil, 2003; Acker, 2007.

- **LÓPEZ (XIMÉNEZ), JUAN.** Nació en Elche (Alicante); falleció el 22 de enero de 1777. Oboe y flauta.

En septiembre de 1747 fue nombrado en una plaza de oboe en la Real Capilla, junto a Francisco Mestres. A la muerte de Claudio Voyerne, de los 700 ducados que éste ganaba, se repartieron 300 a Mestres y otros 300 a Juan López (los otros 100 se le dieron a Manuel Cavaza como aumento). En 1749 ocupaba la tercera plaza con 7.000 reales. Por el reglamento de 1756 continuó en la tercera plaza con un aumento de dotación, alcanzando los 9.000 reales de sueldo anual.

Contrajo matrimonio con Teresa Marina, que a la muerte del músico solicitó la pensión de viudedad y le asignaron cuatro reales diarios.

Según Subirá, cuando murió vivía en la calle de la Madera y entre sus testamentarios figuraba el violín de la Real Capilla Francisco Guerra.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 9005/5.

**Bibliografía:** Subirá: "Necrologías...", 1958; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000.

- **MANALT (CALAFELL), FRANCISCO.** Nació en Barcelona; falleció el 16 de enero de 1759. Violín y compositor.

Hijo de Cristóbal Manalt y María Calafell, naturales de Premiá, su nombre completo era Pedro Francisco. Según L. Siemens, Manalt fue músico de la capilla del Palau, antes de trasladarse a Madrid.

Entró en la Real Capilla en junio de 1737, tras una solicitud en que detallaba tener a su cargo a sus padres y a un hermano y alegaba como mérito haber asistido a la ópera de los infantes tocando con los violines de la Real Capilla. Ocupó la plaza que quedó vacante por la muerte de Mateo Bayer. Una vez admitido en la capilla, al mayordomo

mayor no se le comunicó la orden correspondiente, por lo que estuvo un tiempo sin poder cobrar su sueldo. En diciembre de 1741 se le aumentan 200 ducados a los 200 que cobraba. Fue ascendiendo en la cuerda de violines, y llegó a ocupar poco antes de morir la cuarta plaza, dotada con 10.000 reales anuales. Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI era un asiduo participante, junto a otros compañeros de la capilla, en las fiestas reales y en la cámara de los reyes y príncipes.

Contrajo matrimonio con María Francisca de Dueñas, que al quedar viuda recibió una pensión de cinco reales diarios. En el testamento legó todo a su futura mujer María Francisca, y a su hermana Teresa. Fueron albaceas testamentarios sus compañeros de la capilla Gabriel Terri y Juan Busquets.

Manalt trabajó también para la nobleza. Fue músico de la casa de Osuna al menos entre 1745 y 1747. Dedicó su *Obra harmónica en seis sonatas de cámara violín y bajo solo* a Pedro Téllez Girón, duque de Osuna. Estas sonatas fueron publicadas en 1757 por Andrés Guinea, y en ellas Manalt se identifica como músico de la “Real Capilla de S. M.”. Manalt no llegó nunca a cobrar por estas obras, y fue después de su muerte, cuando su albacea testamentario, su primo Gabriel Terri, reclamó para las herederas el pago de los 1.500 reales en que fueron valoradas.

Su música también formaba parte inventario de música de 1777 del XII duque de Alba, en el que aparecen seis sonatas, que acaso serían las mismas que compuso y dedicó al duque de Osuna. Esta obra fue anunciada en la *Gaceta de Madrid* el 13 de septiembre de 1757: “Obra harmónica, en seis Sonatas de Cámara, de violín, y bajo solo: Primera parte. Su autor D. Francisco Manalt, músico de la Real Capilla de S.M. Católica; se vende en Madrid en casa de Andrés Guinea, calle del Carmen [...], y en Barcelona en la de Eudal Palaudarias...”. Se conserva un ejemplar de la impresión en la Biblioteca Nacional de Madrid, y recientemente han sido editadas por Lothar Siemens y Lourdes Bonnet (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001).

Fuentes: AGP: Real Capilla, Cª 124, 138 y 248/25; Reinados, Carlos III, leg. 240, Administrativa, leg. 1115; Personal, Cª 611/2; BN, M 762; AHNN, Osuna, Cartas, 389-26 y 390-4.

**Bibliografía:** Subirá, 1958; Sánchez, 1975; Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Sustaeta, 1993; Gosálvez Lara, 1995; J. Ortega: “Manalt Calafell, Francisco”, *DMEH*; Ortega, 2000; G. Bourligueux: “Manalt, Francisco”; *TNG*; Ortega, 2004; Truett Hollis, 2004; Morales, 2007.

• **MARCHAL [MARÉCHAL, MARSAL], PEDRO ANSELMO [PIERRE-ANSELM].**

De origen francés, Marchal llegó a la corte española procedente de Portugal, donde estuvo desde 1785 hasta 1795 en su capital, Lisboa, acompañado de su esposa, la arpista Marie Thérèse Maréchal (usaron en España la escritura Marchal, y ella su apellido de soltera, Schneider aunque también se la llama Madame Marchal). Ambos músicos participaron en los conciertos públicos de la capital portuguesa. Marchal puso un comercio de música, y en asociación con Francisco Milcent crearon la “Real Fábrica e Impressao de Música”, que editó numerosas obras, entre ellas algunas del propio Marchal. Fue propietario en Lisboa de un almacén de música establecido en 1791 y colaboró en empresas de edición musical. Entre sus publicaciones destaca la creación del *Jornal de modinhas*, edición periódica de música de salón (*Jornal de modinhas, anno I*, ed. facs. e introducción M. J. Alburquerque, Ministerio da Cultura/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996).

Al poco tiempo de llegar a Madrid, el día 24 de febrero de 1796, se celebró un concierto en su beneficio en el teatro del Príncipe, según anunciaba el *Diario de Madrid* (23.02.1796, nº 54, p. 216). En la primera parte, además de otras obras, Marchal interpretaba un concierto de fortepiano de su autoría y un dúo de arpa y

fortepiano junto a su mujer. En la segunda parte, otro concierto suyo de fortépiano y otro dúo de arpa y fortépiano con su esposa.

Fue nombrado músico de cámara del rey el 9 de mayo de 1796, junto a su esposa Teresa Schneider. Su retribución se calculó dando a cada uno lo mismo que cobraba Brunetti, el músico principal de la cámara: 24.000 reales anuales. Por ser músicos de cámara les facilitaban además el carruaje necesario para su traslado a los Sitios Reales durante las jornadas. El 16 de mayo de 1796 el rey ofreció a Pedro Anselmo Marchal el alojamiento que le correspondía, con cochera y con los muebles precisos hasta que trajese los que tenía en la corte de Lisboa. Un año después, en junio de 1797, Carlos IV les eximió de pagar la media anata (impuesto obligatorio para los criados del monarca), y les adjudicó a él y su esposa además un carro de transporte para las arpas, para conducirlos de Madrid a los Reales Sitios.

Al mismo tiempo, a Marchal le asignaron la plaza supernumeraria de organista de la Real Capilla sin sueldo hasta que entrase en una de número. Sin verificarse ninguna vacante, el 24 de junio de 1797 le señalaron un sueldo de 10.000 reales por la plaza de supernumerario, mandando que se le librase por nóminas de exclusivos de planta de las Reales Casa, Capilla y Cámara, sin descuento de mesada eclesiástica. Marchal solicitó un sueldo como músico supernumerario de la Real Capilla, puesto que era el único músico de cámara que no tenía este beneficio.

Fue nombrado organista cuarto de la Real Capilla en marzo de 1801, tras el fallecimiento de Sessé. Ese mismo año, al no asistir a la capilla por estar destinado a la cámara, hubo que nombrar a Ambrosio López, hijo del también organista Félix Máximo López como organista supernumerario, para suplir a Marchal y ayudar a su padre. En mayo de 1805 ascendió a la tercera plaza por nombramiento de Lidón como maestro de capilla. La ausencia de Marchal en la capilla provocó las quejas de sus compañeros. Las funciones de los organistas estaban divididas entre los cuatro de la planta, en grupos de dos. La ausencia de uno de ellos, desequilibraba esta organización, y obligaba a los tres restantes a aumentar su dedicación, ya de por sí bastante penosa puesto que participaban en todas las funciones, a diferencia del resto de los instrumentistas, que además eran más numerosos y podían suplirse sin problemas unos a otros.

En marzo de 1800 el rey le nombró maestro de clave del príncipe y de los infantes sin más sueldo que el que gozaba. Finalmente, tras algunas peticiones, el 20 de mayo de 1802 el rey dispuso que su sueldo como maestro de música, fuera sufragado por el propio príncipe Fernando y los dos infantes, Carlos María y Francisco de Paula, puesto que los gastos para su educación salían de sus propias cuentas. Le pagaban entre todos 12.000 reales como maestro.

En febrero de 1809 figura junto a su mujer entre los músicos de cámara, con un sueldo de 24.000 reales. Según explica L. Robledo, “no hay duda de que él y su mujer colaboraron desde el primer momento con el rey José I”. Fue compinche de José I en el expolio al que se sometió a los bienes de palacio, según la documentación que presenta Robledo, y parece que ayudó a vender “tres claves pianos” extraviados durante la dominación francesa, ya que al menos uno lo vendió Marchal. Después de que la invasión francesa no prosperara parece que saldría de Madrid en dirección a Francia con el gobierno intruso. De esta etapa no se sabe nada.

Poco después de su llegada a España, a finales de 1797, presentó un proyecto al rey para instalar una calcografía musical en Madrid, siguiendo su actividad como impresor en Lisboa, y quizá suponiendo que ante la práctica inexistencia de la edición musical en España podría emprender un buen negocio. Sin embargo, el conservador de la imprenta Real le negó el premiso y, al parecer, ahí terminó la iniciativa.



Además de los conciertos para clave que interpretó en 1796 a su llegada a España, compuso obras para tecla fáciles, destinadas a Fernando, príncipe de Asturias, de quien era maestro de piano. Estas obras muestran una clara filiación francesa, como había demostrado el propio destinatario. Este cuaderno que contiene trece piezas manuscritas es propiedad de L. Siemens. En la *Gaceta de Madrid* (nº 63, 07.08.1798, p. 636), se anuncia la venta de una colección de música para forte piano de Marchal “músico de cámara de S.M.”, en la Librería Escribano. Varias de sus obras se encuentran en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos IV, Capilla, legs. 3 y 4, Cámara, leg. 22; Registros, tomo 114; Personal, Cª 618/33 y 12368/14.

**Bibliografía:** De Brito, 1984; Siemens: “Pedro Anselmo Marchal...”, 1992; Gosálvez Lara, 1995; Cascudo, 1996-97; Labrador, 2003; Acker, 2007.

- **MARCOLINI, JUAN.** Nació en Murcia; falleció el 27 de noviembre de 1788. Violinista y compositor.

Marcolini era hijo de Ventura Marcolini, veneciano, y de Josefa López.

Después de haberse presentado a tres oposiciones de violín en la Real Capilla, en mayo de 1771, y tras quedar vacante la última plaza por la muerte de Marquesini, la reclamó sin la necesidad de realizar un nuevo examen. La última oposición a la que se había presentado fue en marzo, apenas dos meses antes. Para argumentar su solicitud, alude a dos ejemplos anteriores de asignar una plaza vacante a un músico en una oposición que acababa de celebrarse, a Domingo Rodil, también violín, y al organista Juan Sessé. Finalmente se produjo su entrada en la capilla aduciendo que quedó en buena posición en el examen que acababa de hacerse, y aunque se hiciera un nuevo concurso no habría ninguno mejor. Ascendió en la cuerda de violines hasta alcanzar la séptima plaza, dotada con 8.000 reales anuales, en 1787. En los años de 1784 y 1787 consiguió licencia para pasar a San Ildefonso. Es probable que su traslado se debiera a que fue llamado a tocar en la cámara por el príncipe de Asturias, como otros músicos de la Capilla.

Además de violinista, Marcolini es uno de los más interesantes y prolíficos compositores de tonadillas. Subirá lo sitúa en la segunda etapa del género, que llama de crecimiento y juventud. Cultivó además otros géneros escénicos, como la comedia con música y la zarzuela. También es autor de música instrumental. El 1 de diciembre de 1780 en la *Gaceta de Madrid* (nº 96, p. 876), se anuncia la venta de una de sus obras “Seis minuets á dos violines y baxo: compuestos por D. Juan Marcolini, músico de la Real Capilla de S.M. Se hallarán en la Librería de Castillo...”; el 1 de mayo del año siguiente (*Gaceta de Madrid*, 1-V-1781, nº 35, p. 358), aparece otro anuncio: “Sonata primera de violin y baxo, dedicada á los Caballeros aficionados: por D. Juan Marcolini, Músico de la Real Capilla de S.M. Se hallará con otras 5 que irán saliendo y las demás obras del autor en la Librería de Castillo...”, y el día 25 del mismo mes y año se anuncia la venta de otra de sus obras (*Gaceta de Madrid*, 25-V-1781, nº 42, p. 426): “Seis contradanzas, paspie, minuet, y un bayle ingles: por D. Juan Marcolini, [...] en la Librería de Castillo...”.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 104/3 y 207; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3.

**Bibliografía:** Subirá, 1928-30; Martín Moreno, 1985; Sustaeta, 1993; Ortega, 2000; *Paisajes sonoros...*, 2003; Ortega, 2004; Pierucci (ed.), 2004.

- **MARINELLI, CARLOS [CARLO].** Nació en Fermo (Estados Pontificios), el 30 de marzo de 1755; falleció en Madrid (en casa del conde-duque de Benavente), el 31 de diciembre de 1823. Cantante (sopranista) y profesor de canto.

Marinelli desarrolló la primera parte de su carrera en Italia como cantante, e integró distintas compañías con las que se presentó en lugares como Roma, Perugia o Bolonia.

Llegó a Madrid en 1791 siendo cantante principal de la compañía italiana de ópera que actuaba en el teatro de los Caños del Peral. En las temporadas de 1792 y 1793 participó en todos los Conciertos Cuaresmales como miembro de la compañía formada para ese fin.

Marinelli llegó a la corte en 1801, finalizando el reinado de Carlos IV, cuando se produjo un giro de la actividad musical: de la música instrumental que había dominado el programa musical privado del rey y su familia desde la década de 1760, a la música vocal, fundamentalmente las arias procedentes de óperas italianas y francesas, que en los primeros años del siglo XIX pasan a ser el repertorio preferido en el entorno del monarca, sobre todo por las infantas. El 20 de septiembre de 1801 se le concedió, como “profesor de música” (AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15), el uniforme de músico de la Real Cámara con carácter honorífico, es decir, sin sueldo. Debió de servir en la cámara, como maestro de las infantas. Fue un célebre profesor; entre sus alumnas se cuenta Isabel Colbrand, una de las cantantes más reconocidas de su tiempo, de brillante carrera internacional, que también estuvo en sus inicios pensionada por el rey Carlos IV.

Al menos desde 1800 fue maestro de música de los hijos del duque de Osuna. Durante la invasión francesa residió en Cádiz precisamente protegido por la duquesa de Osuna, y allí continuó dando clases a su hija pequeña. En Cádiz se encontraba también el célebre oboísta Gaspar Barli junto a su hija, María, cantante. Barli era muy amigo de Marinelli, y músico también de la Cámara de Carlos IV. Hasta 1817 siguió vinculado a la casa de Osuna, cuando firmó el visto bueno a una lista de músicos que asistieron al funeral de la Marquesa de Camarasa, hija primogénita de los duques.

El 7 de febrero de 1817 fue nombrado “músico de cantado de la Reina, nuestra señora, con 12.000 reales de sueldo” (AGP, Personal caja 621 exp. 14), ya que desde octubre de 1816 fue llamado para dar clases de canto y “acompañar cuando canta la reina y la infanta” (*Ibid.*). Su nombramiento como músico de cámara con plaza en propiedad se produjo el 28 de septiembre de 1817, aceptando así el rey la oferta que Marinelli hacía de “arreglar las piezas concertantes y enseñar las voces, según la clase de las mismas como lo ha ejecutado en algunas piezas que S. M. ha tenido a bien oír en su Real Cámara” (*Ibid.*). En este puesto tuvo serias disputas con el hasta entonces director de la Cámara, Francisco Brunetti, que se dirimieron mediante una orden del 13 de diciembre de 1819, con la que se ordenaba que compartieran la dirección de la música de la Real Cámara. Marinelli quedaba encargado del repertorio vocal y Brunetti de la música instrumental. En 1821 era director de la Real Cámara de Fernando VII y en 1823 fue condecorado con la Cruz de la Espuela de Oro.

Al morir no había realizado disposición testamentaria y parece que tenía una parte importante de la música del archivo en su poder, por lo que el 3 de enero se mandó a recogerla y entregarla a Mariano Lidón, músico de la Real Cámara.

Una parte de sus funciones en la cámara estaba directamente relacionada con el repertorio vocal, de ahí que se encargara de buscar, actualizar, mandar copiar las obras, y custodiarlas. Se conservan en la Real Biblioteca varios inventarios de música vocal de la cámara realizados por él ya que tenía bajo su cuidado el archivo en estos años como director junto a Francisco Brunetti.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 621/14; Real Biblioteca, II/1970 y II/1971; AHNN, Osuna, Cartas, 387-8, 392-4 y 392-15bis.

**Bibliografía:** Carmena y Millán, 1878; Cotarelo, 1917; Subirá, 1950; Barbieri, 1988; Cascudo, 1996-97; Ortega, 2004; Fernández Cortés, 2007; Acker, 2007.

- **MARQUESINI, ANTONIO.** Nació en Italia, *ca.* 1708; falleció el 15 de mayo de 1771. Violín.

En enero de 1746 su hermana, la conocida cómica Santa Marquesini, solicitó la admisión de su hermano, Antonio, de 38 años, en la Real Capilla, con opción a una vacante. Ofreció que el sueldo que para él se obtuviese de los 600 doblones de oro que ella tenía asignados como música en la cámara del rey. El informe señala que además de su habilidad en el violín tenía mucha práctica en “regir una orquesta llegando el caso” (AGP, Real Capilla, caja 124). Le asignaron 500 ducados de vellón al año, descontados efectivamente del sueldo de su hermana. Desde el 20 de febrero de 1747 le ofrecieron 100 doblones de oro como músico de cámara. En 1749 tenía un sueldo de 13.044 reales, aunque la plaza que ocupaba estaba dotada solamente con 7.000 reales. En 1747 su hermana Santa solicitó irse a Italia, aunque le continuaron pagando a su hermano los 500 ducados de sueldo. En la planta de 1756 ocupaba la séptima plaza de violín con 8.000 reales de dotación. Tras varios ascensos, en el momento de su fallecimiento ocupaba la tercera plaza, con 10.000 reales de sueldo anuales. Mantuvo siempre las gratificaciones extraordinarias aunque éstas no se le aumentaron y ganó siempre los 13.044 reales al año.

Como músico de cámara realizó tres viajes a Italia al servicio de las “reales personas” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240). Uno de ellos fue en 1747. En julio estaba en Barcelona, y había dado poderes a Bonfanti para cobrar su salario, uno el 24 de marzo de 1747 y otro el 21 de junio de 1747.

Antonio Marquesini contrajo matrimonio con Juana María Guyar, que a su muerte solicitó la pensión de viudedad, ya que tenía cuatro hijos menores y problemas de salud. Se le concedieron seis reales diarios de pensión. Una de sus hijas, Gertrudis, contrajo matrimonio con Manuel Conforto, hijo de Nicolás Conforto, otro músico de la corte.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Registros, tomo 111; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 622/32 y C<sup>a</sup> 12960/67 (Santa Marquesini); BN, M 762.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **MARSALA [MARZALA], IGNACIO.** Nació en Salomé, Sicilia; falleció en Madrid (?), el 10 de abril de 1805. Trompa y clarín.

En 1789 obtuvo la plaza de clarín en la Real Capilla, vacante por la muerte de Crespo, sin oposición. El propio Marsala solicitó la plaza alegando varios méritos: haberse presentado ya en dos ocasiones a plazas de trompa quedando en buen lugar; pertenecer a la compañía italiana de Guardias de Corps, en la que llevaba 35 años, y el haber participado en las academias del rey Carlos IV en Aranjuez ese año. En 1790 también fue llamado junto a otro grupo de músicos de la Real Capilla para pasar a servir al rey en la jornada de Aranjuez.

En marzo de 1805 obtuvo licencia durante un año para pasar a la Alcarria para restablecer su salud, deteriorada por graves enfermedades. Murió menos de un mes después de haber solicitado la licencia. Tenía cuatro hijos –Francisco, Gregoria, Josefa e Ignacio–, que a su muerte recibieron una pensión de orfandad, 3 reales de vellón diarios

cada uno, hasta que encontrasen estado. Entre los cuatro sumaban doce reales diarios, cantidad muy alta; en este caso se hace una excepción al ser todos menores (la mayor tenía quince años). En la petición de pensión, los hijos señalan que su padre estuvo veinte años al servicio en la capilla y que asistía a la cámara del rey desde antes de subir al trono.

Marsala, antes de morir, recibía, además de los 10.000 reales de la capilla, 3.000 reales anuales por su asistencia a las academias de la Real Cámara de Carlos IV. En su testamento consta que procedía de la ciudad de Salomé en Sicilia y que era hijo de Francisco y Quinta Caroso. Estaba viudo de Francisca García. Dejó como herederos a sus cuatro hijos y nombró curador “ab bona” a Pedro Garisuain. El documento testamentario que se conserva en el Archivo General de Palacio (Carlos IV, Capilla, leg. 3) es copia del que consta en la parroquia de San Martín de Madrid.

Trabajó como trompa contratado por la duquesa de Osuna ocasionalmente los años 1786, 1787 y 1789.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 2700/22; AHNN, Osuna, Cartas, 390-1, 391-14 y 391-30.

**Bibliografía:** Ortega, 2004.

- **MARTÍNEZ RABAZA [RABASA], MIGUEL.** Falleció el 5 de octubre de 1787. Organista y compositor.

Fue maestro de clave suplente (los titulares eran Conforto y Nebra) en la orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro, a las órdenes de Farinelli.

En la planta de la Real Capilla de 1756 figura en la tercera plaza de organista, con un sueldo de 9.000 reales anuales. Ascendió a la segunda plaza, dotada con 12.000 reales, en julio de 1768, tras la muerte de Nebra, y a la primera plaza pocos meses después, en diciembre, tras fallecer Antonio Literes. Mantuvo este puesto, dotado con 16.000 reales de sueldo, hasta su muerte, por lo que fue durante casi veinte años el organista principal de la Real Capilla.

En 1756 se quejaba de que sus funciones eran muchas y quería repartirlas con Nebra, que según su criterio tenía menos asistencias. Los informes secretos, de Corselli, el propio Nebra y Porretti, desestimaron su petición e incluso mostraron el malestar creado ante esta solicitud de Rabaza, afirmando que “lo que la capilla necesita es individuos que toquen y no disputen, que obedezcan y no contraviertan” (AGP, Real Capilla, caja 125).

Contrajo matrimonio con Matilde Rodríguez, a quien se concedió en noviembre de 1787 una pensión de viudedad de cinco reales diarios. Tenía entonces sesenta años. En el informe favorable a la petición de Matilde, consta que Rabaza abandonó la carrera de leyes para entrar en la Real Capilla, que sirvió muchos años a pesar de que tenía una fístula que apenas le permitía caminar y que nunca solicitó ayudas ni gratificaciones, “sin que jamás haya molestado o implorado en sus urgencias, muriendo pobremente” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241). Sus hijas Josefa, Mariana y María, en mayo de 1794, después de haber fallecido la madre, solicitaron que se les continuase a ellas la pensión que tenía su madre y que les resultaba escasa. Recibieron un aumento, llegando a los ocho reales diarios. En febrero de 1798 María y Josefa (Mariana quizá hubiera fallecido ya) volvieron a solicitar una ayuda, y recibieron una limosna de 600 reales por San Juan y otros 600 por Navidad.

Según Truett Hollis, Rabaza fue maestro de clave de la duquesa de Medina Sidonia. Además le proveía de música, encargándose de la copia de repertorio para este instrumento.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10, 124, 125 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240 y 241; Carlos IV, Capilla, leg. 3.

**Bibliografía:** Farinelli, 1758; Saldoni; Martín Moreno, 1985; Truett Hollis, 1999; Ortega, 2000.

- **MESTRES, FRANCISCO.** Nació en Bisbal (Gerona); falleció el 5 de diciembre de 1796. Oboe y flauta.

Llegó a Madrid en 1734, posiblemente junto a Juan Orri, quien en 1760, con motivo de pedir la licencia matrimonial presentó a Francisco Mestres como testigo, informando de que se conocían desde hacía 26 años, 24 en Madrid y los dos primeros en Cataluña.

Entró en la Real Capilla como oboe, después de haber asistido a las funciones operísticas a cargo de Farinelli, como integrante de la orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro. Fue nombrado oboe de la capilla en septiembre de 1747, a la muerte de Claudio Voyenne: de los 700 ducados que ganaba Voyenne, se repartieron 300 a Mestres y otros 300 a Juan López, ambos oboes de la Real Capilla (los otros 100 se le dieron a Manuel Cavaza como aumento).

En la planta de 1749 ocupaba la segunda plaza de oboe con 9.000 reales de sueldo al año. En 1756 ocupaba esta misma plaza, cuya dotación aumenta a 10.000 reales, con obligación de tocar la flauta. Ascende a la primera plaza en 1790 tras la muerte de Cavaza, plaza dotada con 12.000 reales de sueldo anual.

Fue llamado por el príncipe de Asturias para asistir a los bailes de Carnaval celebrados durante la jornada de 1770.

Cuando falleció, según Subirá, vivía en la calle del Desengaño, n<sup>o</sup> 3, y dejó como heredera a su ama.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5, 124 y 125; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 9005/5; BN, M 762.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Subirá: "Necrologías...", 1958; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000.

- **MILLORINI [MIGLIORINI], CARLOS.** Nació en Florencia; falleció posiblemente también en Florencia, el 21 de diciembre de 1786. Contrabajo y violón.

Millorini era hijo de Julio Cesar Migliorini y Catalina Tamburache, naturales de la misma ciudad donde nació su hijo, Florencia.

En septiembre de 1743 Carlos Millorini solicitó plaza de violón o contrabajo de la Real Capilla, alegando que servía de primer contrabajo en las funciones que se celebraron en el Retiro con motivo de las bodas del infante don Felipe. Repitió la petición en febrero de 1744, en enero de 1745 (explicando en este caso que servía de primer contrabajo en las reales funciones del Retiro desde 1738) y en marzo de 1747. Finalmente entró a ocupar una plaza de contrabajo en enero de 1748, con un sueldo de 300 ducados anuales. En junio de 1748 solicitó junto otros músicos que acababan de acceder a la planta de la Real Capilla, la ayuda de costa de 100 ducados que se daba a quienes entraban a servir en ella.

En 1756, con la nueva planta establecida por Fernando VI, quedó en la tercera plaza con el sueldo de 7.000 reales (antes esta plaza estaba dotada con 5.500). Ascendió a la segunda plaza en junio de 1765, dotada con 8.000 reales. La primera plaza, dotada con 10.000 reales, se le concedió en agosto de 1765.

En septiembre de 1766 se jubiló con una pensión anual de 2.200 reales. Jubilarse tras 25 años de servicio era un derecho de los criados de la Real Capilla, que percibirían desde entonces la mitad del sueldo, como se recoge en las constituciones de 1756; sin

embargo, este derecho raramente era ejercido por los músicos, que en su inmensa mayoría trataban de mantenerse en el servicio hasta su muerte para no perder parte del sueldo. Millorini solicitó la jubilación porque quería regresar a su tierra natal.

Estuvo casado con Isabel Utini, natural de Bolonia, hija de Juan Antonio Utini y de Catalina Serconiani, y que murió el 12 de enero de 1755 siendo enterrada en el convento de San Norberto de Madrid. Isabel Utini fue música de cámara de Fernando VI, con un sueldo de 22.588 reales anuales.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5, 124, 125 y 270/22; Reinados, Carlos III, leg. 240; Registros, tomo 112; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 12919/48 (Ignacio Rivero); BN, M 762.

**Bibliografía:** Farinelli, 1758; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Ortega, 2000.

- **MISÓN, LUIS.** Nació en Mataró (Barcelona), el 26 de agosto de 1727; falleció en Madrid, el 13 de febrero de 1766. Oboe, flauta y compositor.

Luis Misón es uno de los más destacados autores de tonadillas, sainetes, zarzuelas y otros géneros escénicos, en los que colaboró con los autores más destacados de su época, como Moratín, Ramón de la Cruz, Samaniego o Iriarte. Subirá le atribuye la creación de la tonadilla, siendo uno de los primeros compositores del género. Además escribió música instrumental y fue uno de los más sobresalientes flautistas de su tiempo. De su capacidad de interpretación existen numerosos testimonios. Subirá es precisamente el autor que ha estudiado más ampliamente su obra, tanto su contribución a la tonadilla escénica como su música de cámara destinada a la casa de Alba. El propio Teixidor, compañero suyo en la Real Capilla, consideraba que sus obras no eran inferiores a las de los más célebres armonistas de otras naciones. También dice que era sin duda el mejor intérprete de flauta travesera, ya que nadie podía disputarle la primacía.

Sabemos por las recientes investigaciones de María Díez-Canedo, que Luis Misón era hijo de Enrique Michon, músico de origen francés que sirvió en las Reales Guardias de Infantería Españolas. Su madre se llamaba Mariana Ferreira, y estaba emparentada con una familia de intérpretes teatrales de larga tradición en España. Parece lógico pensar entonces que Luis Misón se formaría musicalmente con su padre. Sus lazos familiares con el teatro es posible que encaminaran su posterior dedicación como compositor al género.

Antes de ingresar en la Real Capilla era trompa de las Reales Guardias Españolas, cuerpo en el que también había servido su padre. El 9 de junio de 1748 se le concedió una plaza en la capilla, junto a Juan Orri, José Princraut y Antonio Scheffler. Desde 1738 asistía a las funciones reales de San Ildefonso, Aranjuez y El Pardo, además de acompañar en el real cuarto a Farinelli. En el informe favorable para concederle la plaza consta que ya hay en la capilla tres oboes que además sirven de flauta, por lo que están ocupados los puestos, si bien se le admite porque “ninguno puede competir con la superior habilidad que tiene este sujeto por la especial ejecución de la flauta, que ha adquirido últimamente” y “que además es muy inteligente en la música y compositor” (AGP, Real Capilla, caja 103/5). Se propone su admisión por lo que resultaban en la Real Capilla cuatro instrumentistas en esta cuerda.

En la planta de 1749 permanecía en la cuarta plaza con una dotación de 7.000 reales. En 1753 recibió una sanción ya que se ausentó sin licencia, por lo que no le pagaron desde el 1 de enero hasta 21 de abril incluido. Desde el 22 continuó en su puesto, tras los ruegos del embajador de Portugal, y fue recibido en la misma plaza que tenía pero con al advertencia de que si volviese a ocurrir sería castigado rigurosamente. En la nueva planta de 1756 su plaza quedaba dotada con 1.000 reales más que antes, en total

con 8.000. Debido a un error en la tesorería sólo le pagaron 7.000, porque le aplicaban la norma de que solamente se adaptaría el aumento a los criados que gozasen de un solo sueldo, y no era el caso de Misón, ya que percibía un sobresueldo de 6.000 reales, “por su calidad”.

Su sucesor, Manuel Espinosa, continuó recibiendo 7.000 y sólo se dio cuenta cuando promocionó a la plaza tercera, y le sustituyó en la cuarta Juan Bautista Isnar. Éste sí reclamó el sueldo de 8.000 reales, y entonces Espinosa solicitó los 1.000 reales que le debían por los once años que ocupó la cuarta plaza de oboe.

Misión contrajo matrimonio con Gracia Zamora, que al quedar viuda solicitó la pensión de viudedad, por lo que le asignan seis reales diarios. Había otorgado testamento el 20 de abril de 1757 en compañía de su mujer, nombrando herederos a sus hijos si los tuvieren y si no, Misón nombraba a su madre Manuela Ferreira y, si hubiese fallecido, a su mujer.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4, 103/55 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Registros, tomo 111; Personal, C<sup>a</sup> 300/2; BN, M 762.

**Bibliografía:** Farinelli, 1758; Saldoni, 1868-81; Cotarelo, 1917; Cotarelo, 1934; Mitjana, 1920; Subirá, 1927; Subirá, 1928-30; J. Subirá: “Los conciertos espirituales...”, 1971; Sánchez, 1975; Martín, 1985; Martín Moreno, 1985; Gallego, 1988; L. Siemens: “Una sonata para flauta...”, 1992; Teixidor, 1996; F. J. Cabañas Alamán: “Misón, Luis”, *DMEH*; Ortega, 2000; *Paisajes sonoros...*, 2003; Acker, 2007; Díez-Canedo Flores, 2007.

- **MONREAL, FELIPE.** Nació en Madrid; falleció el 11 de enero de 1770. Viola y violín.

Se formó en el Real Colegio de Niños Cantores, entre 1726 y 1736. En 1741 obtuvo una plaza de viola supernumeraria de la Real Capilla sin sueldo, hasta que en 1744 entró en la planta como viola segunda tras pasar Manuel Dalp a la de primero por fallecimiento de Felipe Dalp. El sueldo que recibía era de 200 ducados anuales.

En junio de 1748 solicitó junto a otros compañeros, la ayuda de costa de 100 ducados que se otorgaba a los que habían entrado a la Real Capilla. En la planta de 1749 era cuarto viola con un sueldo de 5.500 reales al año. En 1756 le aumentaron el sueldo hasta 7.000 reales. Se mantuvo en este puesto hasta su muerte.

Contrajo matrimonio con María de la Vega, que a la muerte de su marido quedó con una pensión de viudedad de cuatro reales diarios.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10, 103/5, 104/3 y 125; Reinados, Carlos III, leg. 240; Personal, C<sup>a</sup> 12916/34; BN, M 762.

**Bibliografía:** Mitjana, 1920; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Morales, 2005.

- **MONREAL (DE LA VEGA), RAFAEL.** Nació en Madrid; falleció en Madrid, el 8 de diciembre de 1816. Violinista.

Era hijo de Felipe Monreal y María Teresa de la Vega, ambos naturales de Madrid.

En septiembre de 1767 fue nombrado violín de la Real Capilla, ocupando la última plaza, con un sueldo anual de 7.000 reales. Entró precisamente con Cayetano Brunetti después de celebrarse una oposición para cubrir dos plazas vacantes. En esta oposición concursaban además Salvador Rexach, Antonio López y Pedro Guerra, entre otros. Ascendió en la cuerda de violines hasta alcanzar la primera plaza en 1805, dotada con 12.000 reales, tras la muerte de Rodil.

Además de su trabajo como violín en la capilla, Monreal fue llamado a participar en las actividades musicales de la cámara. En 1778 acudió a la jornada de El Pardo

llamado por el entonces príncipe de Asturias; y los años 1790 y 1796 fue a Aranjuez para servir en la Real Cámara de Carlos IV.

En 1798 solicitó que su hijo Manuel fuera admitido como tenor supernumerario de la Real Capilla con opción a la primera vacante. El hijo fue examinado por Ugena, Lidón, y los cantores Felipe Martínez y Policarpo Pérez. Aún tenía dieciséis años y consideraron que no poseía las circunstancias necesarias para darle el puesto.

En abril de 1803, después de perder a su mujer y a su hijo, solicitó para sus hijas la pensión que tenía su hermana, pero esta propuesta no fue admitida. Reiteró la petición en 1804 y 1805. Su hijo, posiblemente al que quiso colocar en la capilla, percibía 3.000 reales por la mitra de Valencia, y era capellán de altar del Convento de la Encarnación.

En febrero de 1807, en un momento de serias dificultades financieras en las arcas del estado, solicitó, junto a compañeros como Lidón, José Felipe, Rafael Escorihuela y Francisco López, que se le pagase por llevar unos ocho meses de retraso y no poder así mantener a su familia ni servir con la decencia necesaria.

Tras la marcha de Carlos IV, fue nombrado primer violín de la Real Cámara y Capilla en la nueva planta establecida por José I (real decreto de 21 de diciembre de 1809). Posteriormente, con Fernando VII permaneció como violín de la capilla, pero en 1814 solicitó ser nombrado además para la Real Cámara, teniendo en cuenta que fue músico de cámara del padre del monarca, es decir, Carlos IV, y en su defecto insta a que se le reconozcan los honores de músico de la misma. Pero no resuelven a su favor.

Contrajo matrimonio en primeras nupcias con María Teresa Porretti, hija del violonchelista Domingo Porretti, y en segundas con Leona Guijón, viuda a su vez ella de Manuel Ramos, y descendiente de Antonio Guijón y Gregoria Martín, naturales los tres de la villa de Magada de Rey, Sigüenza. En enero de 1826 Leona recibió un tercio de lo que le adeudan por viudedad. Vivía en la calle Silva nº 9 cuarto 2º.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124, 138 y 190; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, 112; Personal, Cª 694/24.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Robledo, 1991; Ortega, 2000; Morales, 2001.

- **MORENO POLO, JOSÉ.** Nació en La Hoz la Vieja (Teruel), en 1731; falleció el 23 de septiembre de 1774. Organista y compositor.

José Moreno y Polo era hijo de José Moreno y de Inés Polo. Sus hermanos Juan y Valero también fueron músicos.

Antes de llegar a la corte, se formó en la Seo del Pilar en Zaragoza, como infante. Fue después organista en varios centros religiosos: parroquia de San Pablo y parroquia del Portillo y el Pilar, todas en Zaragoza. Después fue a Albarracín, como primer organista de la catedral, donde se ordenó sacerdote, y en 1751 fue nombrado maestro de capilla.

En 1757 opositó a la plaza de cuarto organista que se había creado en la Capilla Real. Esta plaza que fue suprimida en 1749 y repuesta a raíz de las reivindicaciones de los tres organistas ya que su trabajo se había multiplicado y el cuarto organista era necesario para un reparto más equilibrado de sus funciones. Esta nueva plaza se dotó por oposición. Los jueces fueron el maestro de capilla, Corselli, más los tres organistas: José de Nebra, Antonio Literes y Miguel Rabaza. Los concursantes fueron cuatro. Finalmente, se otorgó la plaza a “José Moreno y Polo organista de la seo de Zaragoza de 26 años, presbítero, en todos los ejercicios ha manifestado su aptitud en tocar con bello poseso de su instrumento, acompañar con destreza, tocar las fugas con primor y bien cimentado en las leyes del contrapunto, y la prudencia concibe que con la práctica será



meritísimo organista...” (AGP, Real Capilla, caja 76). Este documento contradice la fecha de nacimiento que propone D. Preciado, el 17 de junio de 1708, ya que entonces tendría 49 años.

Fue nombrado para la plaza cuarta de organista, con un sueldo de 6.000 reales anuales, en junio de 1757. Ascendió a la tercera en julio de 1768, tras el fallecimiento de Nebra. En diciembre de ese mismo año, y tras la muerte de Literes, pasó a la segunda, con un sueldo de 12.000 reales, puesto que conservó hasta su muerte.

Cuando falleció vivía en la plazuela de Santo Domingo. Había hecho testamento el 18 de marzo de 1772, y entre sus testamentarios se encontraban los músicos de la capilla Francisco Ossorio y Juan Sessé. Nombró herederos a sus tres hermanos, que residían en su localidad natal.

Como compositor escribió un número importante de música para teclado, sobre todo sonatas, pero también versos, llenos, y otras obras. Se conservan obras vocales suyas en el archivo de la catedral de Albarracín Albarracín.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 76 y 138; Reinados, Carlos III, legs. 240 y 241; Personal, C<sup>a</sup> 3049/13.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Mitjana, 1920; Subirá, 1958; Martín Moreno, 1985; Preciado, 1983; Muneta, 1984; D. Preciado: “Moreno y Polo”, *DMEH*; Ortega, 2000.

- **NADAL, PABLO.** Nació en Lérida; falleció en Madrid el 20 de mayo de 1822. Viola.

El 30 de marzo de 1778 se le concede la última plaza de viola de la Real Capilla después de ganar la oposición. La evaluación de los jueces fue la siguiente: en primer lugar Pablo Nadal, en segundo Vicente Ongay, y en tercero Rafael García y Manuel Carriles, a este último, según se señala, le faltaba un ojo.

En octubre de 1780 se presentó a una oposición para la última plaza de violín, junto a Vicente Ongay, Antonio Jauregui y Rafael García. Nadal consiguió el primer lugar. Ascendió en la cuerda de violines (10<sup>a</sup> plaza en 1787, 9<sup>a</sup> en 1794, 8<sup>a</sup> en 1795, 7<sup>a</sup> en 1798, 6<sup>a</sup> en 1801, 5<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> en 1805) hasta ocupar la tercera plaza en 1806, con un sueldo de 10.000 reales anuales.

En 1787 estaba padeciendo muchos dolores por lo que los médicos le recomendaron salir a tomar aguas y aires nativos; solicitó una licencia para ir a Lérida, de donde era natural. Se le dio la licencia, y en agosto de 1787 insistía en que a pesar de notar alguna mejoría, necesitaba más tiempo. Estuvo otros dos meses más de licencia.

En noviembre de 1803 solicitó los 3.000 reales anuales que percibía Ramón Palaudarias por asistir a las Reales Academias de la cámara. Estos ingresos procedían de las gratificaciones que concedía Carlos IV siendo príncipe de Asturias a los músicos destinados a la cámara, 1.500 reales por San Juan y 1.500 en Navidad. La petición de Nadal se basaba en que asistía a las academias de la Real Cámara de viola y había suplido en “las ausencias y enfermedades” a los cuatro violines que servían en ella (AGP, Reinos, Carlos IV, Capilla, leg. 3).

En mayo de 1805 necesitaba sacar de Madrid a un hijo suyo muy enfermo y le permitieron dos meses de licencia.

En la nueva planta establecida por José I, ocupaba la segunda plaza de violín de la Real Cámara y Capilla (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

En 1819 continuaba al servicio de la corte como segundo violín de la Real Capilla, pero hacía funciones de primero por la imposibilidad de Oliver que tenía la primera plaza. En noviembre de ese año solicitó una ayuda de costa para que su hija María Josefa pudiera entrar como religiosa al convento de Santo Domingo el Real. Le pagaron 200 ducados.

Se casó con Rosa Rodríguez del Álamo, y tuvo dos hijos, Tomás y la citada Josefa, con los que residía en la calle de la Puebla nueva nº 27 cuarto 2º. En 1822, al morir el padre, tras una larga enfermedad que les había dejado en la indigencia, les abonaron tres mesadas como ayuda, aunque ellos solicitaban cuatro o cinco por los atrasos.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 138 y 195; Reinados, Carlos III, leg. 240, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113, Personal, Cª 2655/13.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Martín Moreno, 1985; Robledo, 1991; Ortega, 2000.

- **NEBRA (BLASCO) JOSÉ DE.** Nació en Calatayud (Zaragoza), y fue bautizado 6 de enero de 1702; falleció el 11 de julio de 1768. Organista, clavecinista, compositor y profesor.

Nebra es uno de los músicos más importantes del siglo XVIII español. Se han realizado importantes estudios sobre su vida y su obra, entre los que destacan los de M. S. Álvarez, especialmente la monografía *José de Nebra Blasco. Vida y obra musical*, que se ha complementado con trabajos posteriores, principalmente ediciones de sus obras. Resumimos aquí los datos principales de su trayectoria en la Corte, centrados en el período de nuestro estudio.

Nebra desarrolló una extensa carrera profesional ligada a diversos ámbitos: la nobleza, los teatros públicos, la capilla de las Descalzas Reales y, finalmente, la Corte, centro fundamental de su actividad durante más de 40 años de servicio, en el que desempeñó muy diversas tareas.

Nebra fue nombrado organista en las Descalzas Reales en 1716 y permaneció en el puesto ocho años. En 1724, cuando se formó una segunda capilla en San Ildefonso tras el retiro de Felipe V, fue nombrado organista para la nueva capilla de su hijo Luis I. Tras el regreso de Felipe V a Madrid quedó a la espera de plaza, y cuando Diego de Lana falleció, fue nombrado para una plaza de número.

En noviembre de 1748 le asignaron 500 ducados de aumento sobre el sueldo que tenía, por su mérito y habilidad, tras una petición del propio músico.

En junio de 1751 fue nombrado vicemaestro y vicerrector del Colegio de Niños Cantores, plaza de nueva creación. Como compensación recibió 6.000 reales además del salario como primer organista. Ese mismo año Fernando VI le concedió una pensión anual de 6.000 reales, que se sumaba a los mencionados sueldos, atendiendo al “dilatado mérito y acreditada habilidad” del músico. Con este nombramiento quedó además obligado a componer obras para las celebraciones religiosas de la capilla, ya que tras el incendio del palacio en 1734 el archivo de música había quedado destruido, y era necesario un esfuerzo adicional para reponer la música para el culto, labor que fue desempeñada principalmente por el maestro Corselli y por Nebra como vicemaestro. Este nuevo cargo conllevaba desempeñar conjuntamente la plaza de vicerrector del colegio. Nebra desarrolló una importante labor de enseñanza entre los niños que se formaban en este centro. De hecho sus métodos darán lugar a algunos cambios en la formación de los colegiales, bastante diferenciados a los promulgados por Corselli, mucho más estricto en las normas aplicables a los niños.

En la nueva planta de la Real Capilla de 1756 configurada por Fernando VI Nebra es confirmado en el puesto de organista primero. Poco después de la llegada de Carlos III, el 25 de junio de 1761, fue nombrado maestro de clave del infante don Gabriel, a quien acompañó diariamente a las diversiones de su cuarto ese mismo año durante la jornada de San Lorenzo y en 1762 durante las Carnestolendas, en compañía de otros músicos.

El criterio de Nebra era fundamental, para examinar a posibles candidatos a las plazas, para calibrar las pretensiones de los criados, para construir el órgano de San Gerónimo que se usaba para las funciones, o para diseñar el plan de formación de los colegiales, entre otras responsabilidades. Sobre su prestigio, el siguiente testimonio es suficientemente elocuente de la valoración que se hacía de él en palacio: “También es cierto y me consta que por su habilidad tan conocida en el órgano y en la composición, le han buscado de varias iglesias catedrales para los magisterios de ellas, dándole, desde su primer ingreso, más renta de los mil ducados que tienen, y haciéndole otras proposiciones de grande utilidad, y estimación, pero todas las ha dejado, por tener cifrado siempre su mayor interés en emplear toda su vida en servicio de V.M. como así lo representa en el memorial”.

A pesar de su extraordinario mérito y de la larga carrera, en la Corte siempre estuvo a la sombra de Corselli. Al ser nombrado vicemaestro fue reconocido su valor como compositor y se ocupó hasta la muerte de Fernando VI en 1759 de la actividad musical de la Real Capilla, puesto que Corselli, a pesar de ser el maestro titular, estaba destinado al servicio personal de la familia real y a la música operística. Una vez en el trono Carlos III y, tras a supresión de la mayor parte de las funciones de música fuera del litúrgico, Corselli retomó el liderazgo de sus funciones en la Real Capilla teniendo un importante apoyo en Nebra.

Precisamente, una de las singularidades más destacadas de Nebra es el reconocimiento unánime que gozó ya en su época. No es fácil encontrar testimonios acerca del prestigio de los músicos, y sin embargo, en el caso de Nebra contamos con varios que exaltan su labor como maestro y compositor, lo que muestra que era una referencia de la música de la época. Su obra fue bastante difundida puesto que se halla en muy diversos archivos tanto de España como de Hispanoamérica. Tanto la música escénica como la religiosa muestran a un compositor de una calidad extraordinaria. Recientemente se han recuperado muchas de sus obras, fundamentalmente las destinadas a la escena.

En la historiografía tradicional, Nebra fue considerado el valedor de las esencias nacionales, frente a la invasión de la música italiana y de los músicos hispanos que se dejaron seducir por ella. Sin embargo, los estudios recientes muestran que Nebra asimiló de manera excelente la tradición italiana y la supo integrar en su música.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 12/2, 104/3, 124, 125 y 138; Reinados, Carlos III, legs. 240 y 241; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 111; Personal, C<sup>a</sup> 738/24.

**Bibliografía** (selección; no se incluye las referencias sobre su actividad fuera de a Corte, ni las ediciones de sus obras): Saldoni, 1868-81; Cotarelo, 1917; Cotarelo, 1934; Mitjana, 1920; N. A. Solar Quintes: “El compositor español José de Nebra, 1954; Martínez Cuesta, Kenyon de Pascual, 1988; Álvarez Martínez, 1993; M. S. Álvarez Martínez: “Nebra”, *DMEH*; J. M. Leza Cruz: “Nebra (Blasco), José (Melchor de)”, *TNG*, Martínez Cuesta, 2003.

- **OLIVER Y ASTORGA, JUAN.** Nació en Yecla (Murcia), en 1733; falleció el 12 de febrero de 1830. Violín y compositor.

Su padre, José, procedía de Torredembarra, Tarragona, y su madre, Antonia de la Montera, era de Zamora. Su padre sirvió como músico 27 años en el Regimiento de Dragones de la Reina. Se vio obligado a retirarse con el permiso de su coronel Manuel Pacheco, pero sin ningún sueldo.

L. Siemens ha publicado (*DMEH*) una biografía bastante completa de Oliver. Antes de instalarse en Madrid, Oliver había desarrollado una importante carrera internacional,

tanto como violinista como compositor. Estuvo en Italia, Alemania e Inglaterra, en cuya capital, Londres, llevó a la imprenta varias de sus obras.

Fue violinista en la catedral de Cádiz entre 1771 y 1774. Su nombramiento se produjo el 15 de abril de 1771 y su servicio se prolongó hasta el 18 de marzo de 1774, cuando pidió permiso para ir a Madrid a opositar a una plaza vacante de violín en la Real Capilla. En esta ocasión la plaza la ganó Manuel Carreras, aunque Oliver debió comenzar a servir en la Capilla, pues años después manifiesta que trabajó para el rey antes de su nombramiento. Finalmente Oliver entró en la última plaza en marzo de 1776, tras ganar la oposición celebrada para cubrir la plaza vacante por el fallecimiento de Gabriel Terri. Ascendió en la cuerda de los violines alcanzando en 1806 la segunda plaza, dotada con 12.000 reales de sueldo anual. Participó con frecuencia como juez en los ejercicios de oposición de la capilla para cubrir vacantes de su cuerda, y fue encargado de componer las sonatas de violín y viola destinadas a ser interpretadas a primera vista en las oposiciones; estas obras se conservan en los fondos musicales del Archivo General de Palacio (ver edición crítica n<sup>os</sup> 14, 23, 25-29, 31, 32, 35, 36).

En febrero de 1789 solicita licencia al rey para aceptar el puesto de primer violín y gobierno de la orquesta de la compañía italiana, propuesta de nombramiento realizada por la Junta de Hospitales de Madrid. En ese año la administración del coliseo de los Caños del Peral quería un director español para fomentar los artistas y profesores nacionales. Se sabe por las constituciones de la Real Capilla que no estaba autorizado y no le permitieron aceptar el cargo.

Además de violín de la capilla, Oliver fue llamado a tocar en la cámara del rey, donde servía desde 1790. En 1799 solicitó los 3.000 reales que percibían por la asistencia a la cámara otros compañeros. En 1807 solicitó una ayuda de costa porque llevaba tiempo cobrando con retraso y tenía a su mujer enferma y mucha familia.

En 1808 quedó fuera del servicio porque se redujo el número de violinistas a cuatro. En 1810, al quedar vacante una plaza de violín, el maestro de capilla, Lidón, propuso a Oliver porque había servido ya muchos años. En abril de 1816 le concedieron la cédula de preeminencia, de forma que solamente asistía a la Real Capilla cuando sus males se lo permitían.

Contrajo matrimonio con María Antonia Rodríguez. Tuvo un hijo, Francisco, también dedicado a la música, y tres hijas. En 1779, una de ellas, Alberta Oliver, quería ser religiosa y entrar en la Señora del Carmen, Descalzas de Santa Teresa, y no podía por no tener dote para ella, por lo que recibió de 6 doblones.

En 1827, bastante enfermo, solicitó un crédito de 2.000 reales sobre la tercera parte de su sueldo. Entonces tenía 92 años, y afirma que entró a servir con 24 años (esto parece improbable) y que estuvo 17 años sirviendo en las Reales Academias. Señala como mérito haber compuesto todas las sonatas de oposición de violín y viola sin compensación alguna.

En distintas ocasiones le descontaron la tercera parte del sueldo por deudas que había contraído con un comerciante y por el impago del alquiler.

En el testamento nombra como única heredera a María Aquilina, su nieta, hija de Francisco. Al morir, su nieta María pretendió una pensión, alegando que su madre era muy anciana y ella tenía un bebé. Parece que ya entonces ya se otorgaba la pensión nada más que a las viudas, aunque al final le ofrecieron la mesada de supervivencia, destinada a cubrir los gastos de funeral y luto.

Juan Oliver, además de una dilatada carrera como violinista, es uno de los más prolíficos compositores españoles de música de cámara; de él se ha conservado un número más significativo de obras. Oliver publicó algunas de sus obras en Londres: *Seis sonatas a violon et basse*, op. 1 (1767); *Doce canciones italianas y duetos para voz y*

*clavecín con acompañamiento de harpsicord*, op. 2 (1768); *Seis sonatas para dos flautas o dos violones y bajo*, op. 3 (1769), en las que se muestra como un experto conocedor de la flauta. Además de las sonatas de oposición mencionadas, se conservan *Dos tríos para dos violines y bajo*, en la catedral de Ávila; *Seis tríos para dos violines y bajo* en Library of Congress Washington (editados por E. Moreno, Sociedad Española de Musicología, 1999), y se tiene noticia de otras obras en distintos archivos europeos, como señala Sánchez.

En la colección de música de 1777 que perteneció al XII duque de Alba constan unos cuartetos de Oliver, además de tres juegos de tríos y uno de dúos. Estas obras no se han localizado.

Según Saldoni falleció de una caída, y según Ruiz Casaux, poseía un violín Amati y otro Stradivarius.

**Fuentes:** AGP: Real capilla, C<sup>a</sup> 124 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 755/7.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919; Sánchez, 1975; Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Peris, 1993; L. Siemens: "Oliver Astorga, Juan", *DMEH*; G. Bourlignieux: "Oliver y Astorga, Juan", *TNG*; Ortega, 2000; Díez Martínez, 2004.

- **ONGAY, VICENTE.** Nació en Madrid y fue bautizado en la parroquia de Santiago; falleció el 8 de junio de 1803. Viola y violín.

En octubre de 1780 se presentó a una oposición de violín de la Real Capilla que ganó Nadal, quedando Ongay en segundo lugar. En marzo de 1781 entró como último viola en la Real Capilla tras ganar la oposición. Concuraron ocho violinistas, entre ellos Rafael García, Francisco Moreno y Juan Balado, que quedaron en los primeros lugares.

En enero de 1787 solicitó la plaza de violín vacante por la muerte de Zlotek, argumentando que ya se había presentado dos veces antes de conseguir entrar en la plaza de viola y que suplía a los violines cuando hacía falta. Solicitó además ser uno de los opositores si saliese la plaza a concurso. Efectivamente, se celebra la oposición los días 26, 27 y 28 de marzo de 1787. Se presentaron Vicente Ongay, Rafael García, Manuel Carril, Juan Balado, Antonio Font y José Rodríguez. A las pruebas asistió el príncipe de Asturias, el segundo día de los ejercicios, y parece que le gustó Ongay, propuesto por el tribunal en primer lugar. Pasó así a la cuerda de los violines. Ascendió en el escalafón hasta ocupar en 1801 la séptima plaza, dotada con un sueldo anual de 8.000 reales, en la que permaneció hasta su muerte. En 1790 fue llamado por Carlos IV a la jornada de Aranjuez y a participar en las academias de música que celebraba en su cuarto.

Según Bourlignieux, en 1787 era violón en la orquesta del teatro de Los Caños del Peral, y en 1793 estaba también al servicio de la casa de Alba. Ese mismo año, aparece en las nóminas de julio como violín con 6 reales de sueldo diario.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 113 y 114.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Ezquerro del Bayo, 1959; Bourlignieux, 1987; Ortega, 2000; Labrador, 2003.

- **ORRI, JUAN.** Nació en Olot (Gerona); falleció el 16 de junio de 1770. Violón.

Era hijo de Pedro Orri y Magdalena Terradas, también naturales de Olot. Se trasladó a Madrid en 1734. Fue violón en la capilla de las Descalzas Reales desde 1734 hasta

1747. En julio de 1748 entró en una plaza de violón de la Real Capilla con 300 ducados de sueldo anual. Era además miembro de la orquesta que actuaba en las Fiestas Reales organizadas por Farinelli. En la planta de 1749 quedó fuera de las tres plazas dotadas, y se mantuvo como criado de fuera de planta percibiendo el mismo sueldo. En junio de 1756 ya consta en la tercera plaza de planta de la Real Capilla con un sueldo de 8.000 reales.

Contrajo matrimonio con Bernarda Olalde, quien a su muerte recibió una pensión de cinco reales diarios. Antes de casarse, su mujer era colegiala en el Colegio de Leganés, que pertenecía a la parroquia de San Ginés.

Durante los años 1747 y hasta agosto de 1748 fue músico asalariado de la casa de Osuna, según consta en un documento posterior, de 1761, en el que reclamó la cantidad de 6.065 reales que le adeudaban por su servicio a la duquesa viuda de Osuna. Además fue músico del Marqués de Santiago.

Cuando murió vivía en la calle de la Estrella, y entre sus testamentarios se encontraba su compañero Antonio Villazón.

**Fuentes:** AGP: Real capilla, C<sup>a</sup> 10, 103/5, 124, 169/2 y 251/33; Reinados, Carlos III, leg. 240; AHNN; Osuna, Cartas, 390-4.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Subirá, 1958; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Ortega, 2004; Morales, 2007.

- **PALAUDARIAS, RAMÓN.** Natural de Barcelona; falleció en Madrid el 10 ó 11 de agosto de 1803. Violín y compositor.

Se presentó a una oposición de violín de la Real Capilla en junio de 1760, junto a otros destacados violinistas, plaza que finalmente obtuvo José Herrando. En el informe de los jueces, se puede leer que “Ramón Palaudarias tiene bello arco y bello trino y tocó mucho y bien pero con extremada viveza y la sonata la tocó medianamente, en lo de la capilla hubo algo en que suplirle” (AGP, Real Capilla, caja 138). Fue una oposición con un nivel muy alto y de la cual salieron posteriormente varios violinistas de la capilla como Brunetti, Rexach, Rodil o el propio Palaudarias. En esta oposición interpretó una sonata para violín de su autoría, lo que nos indica que también componía, a pesar de lo cual no se conoce ninguna obra suya. Finalmente, y tras someterse de nuevo a la oposición pertinente, entró en la capilla como último violín, plaza 12<sup>a</sup>, dotada con 7.000 reales de sueldo, en mayo de 1765. Fue ascendiendo en el escalafón de los violines hasta alcanzar en 1794 la segunda plaza, con 12.000 reales anuales.

Fue también violín de cámara, donde era llamado habitualmente por Carlos IV para servir en su cuarto en las academias de música. Recibía por ello el pago de 3.000 reales que se acostumbraba a dar de gratificación a los músicos que acudían a la Real Cámara: 1.500 reales por San Juan y otros 1.500 por Navidad. Además, el príncipe Carlos le concede el 24 de septiembre de 1788, una única ayuda de costa de 1.200 reales en atención a los atrasos y urgencias que padecía.

En mayo de 1806 Lucía Delgado, su viuda, solicitó la pensión de viudedad, pero no se le dio porque se casó con su marido cuando éste tenía más de sesenta años. Al morir Palaudarias, dejó un niño de sólo tres años. Tras el rechazo de la pensión, su viuda reclamó que una limosna al menos los días de San Juan y Navidad de forma fija, pero tampoco se le concedió. En febrero de 1807 le asignaron 500 reales por una vez. Finalmente logró una pensión de viudedad, tras insistir en su petición y poniendo de ejemplo a la esposa de Miguel de Lope, Paula Rubio, que se casó también cuando Lope tenía más de sesenta años y se le otorgó la pensión. Lucía Delgado, ya viuda, vivía en la calle Hileras nº 11, cuarto 2º.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138 y 190; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1 y 2; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 112 y 113.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Siemens, 1988; J. Garbayo: “Palaudarias, Ramón”, *DMEH*; Ortega, 2000.

- **PALOMINO (DE LA QUINTANA), JOSÉ.** Nació en 1753; falleció en Las Palmas de Gran Canaria, el 9 de abril de 1810. Violín y compositor.

Era hijo de Mariano Palomino, natural de Zaragoza, y de Antonia de la Quintana, de Madrid. Procedía de una familia dedicada a la música: sus abuelos pertenecían al mundo del teatro, y su padre Mariano, y sus hermanos Antonio y Pedro, eran también violinistas.

Según Saldoni se formó con el compositor Antonio Rodríguez de Hita. Entró por oposición en la última plaza de violín de la Real Capilla, dotada con 7.000 reales, en febrero de 1770. A la oposición se presentaron ilustres violinistas, como Felipe de los Ríos, Bonifacio Zlotek o Juan Marcolini, que posteriormente se integraron también en la Real Capilla. En el informe proponiendo el nombramiento de Palomino se destaca que había pretendido ya otra plaza (en 1768 había concursado, junto a su hermano Antonio, también violinista, a la plaza ganada por Rexach), y dudan de si concederle la plaza porque sus abuelos fueron comediantes, aunque parece que a eso no se le daba ya gran importancia.

En 1773 solicitó seis meses de permiso para ausentarse, alegando que tenía a su padre postrado en una cama y a un hermano de siete años en Lisboa. No regresó nunca a la capilla, y en febrero de 1774 le suspendieron en el cargo, declararon su plaza vacante y la sacaron a oposición.

Se separó de su mujer Francisca Sanz Romero, que le acusa de no haber cumplido su parte de los esponsales, y en octubre de 1773 solicitó la libertad para casarse con María Feliciano Marín, para lo que presenta como testigo a Ramón Montejano, músico de la capilla de las Descalzas. Una vez que José Palomino decidió irse a Lisboa, su esposa María Feliciano pide que se le detenga en Portugal. Se había casado con él y esperaba que le pusiera casa ya que éste vivía con la madre, Antonia de la Quintana. Sin embargo, se fue a la corte de Lisboa para colocarse allí y dice que ella y su suegra no tienen nada para mantenerse, por lo que suplica que le requieran la vuelta para cumplir con su matrimonio. Les ayudan con una ración diaria para alimentos.

El Lisboa el príncipe regente le llamó y le nombró violín de su Real Cámara. Perteneció a la orquesta de la Real Cámara de Lisboa, nombrado por decreto de 13 de marzo de 1774, hasta 1807 con un sueldo de 260.400 reales. Durante su estancia en Portugal también estuvo relacionado con el ámbito teatral. En 1808-09 aparece indicado en la documentación referente a la cámara que se había ido, y en 1810 aparece la indicación “Islas”. Con la invasión napoleónica se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria.

Además de violinista, José Palomino fue un destacado compositor. Cultivó diferentes géneros de música escénica e instrumental. En el inventario de música del XII duque de Alba, consta un concierto y una tonadilla. Entre las obras que compuso durante su estancia en Portugal están un quinteto para clave o forte piano, dos violines, viola y bajo, una sonata para piano, un concierto para violín y orquesta, un dúo para violín y violonchelo, una cantata, diversas modinhas, y farsas musicales para el teatro.

En el ámbito de la música teatral destaca entre su producción la serenata *Il Ritorno di Astrea in Terra*, compuesta en 1785 para el doble enlace entre el infante don Gabriel

y la infanta María Victoria de Portugal, y Carlota, hija del príncipe de Asturias, con Juan, príncipe del Brasil, conservada en la Real Biblioteca.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3, 224/12 y 290/ 11; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Mitjana, 1920; Subirá, 1928-30; Siemens, 1980; Martín Moreno, 1985; Scherpereel, 1985; De Brito, 1989; E. Russell “Palomino, José”, *TNG*; Ortega, 2000; L. Siemens: “Palomino, José”, *DMEH*; *Catálogo de la Real Biblioteca*, 2006.

- **PAREJA (Y GUTIÉRREZ), FRANCISCO JAVIER.** Nació en Brihuega (arzobispado de Toledo); falleció el 6 de diciembre de 1831. Violón.

Francisco Javier Pareja era hijo de Manuel y Antonia Gutiérrez, también naturales de Brihuega.

Antes de pasar a ser músico en la corte, había desempeñado una destacada actividad en el teatro. Participó en numerosas ocasiones en los Conciertos Cuaresmales celebrados en el Coliseo de los Caños del Peral (anunciados en el *Diario de Madrid*). El 28 de febrero de 1788 interpretó un trío con violín, a cargo del compositor de la obra Miguel Hesser, la flauta estuvo interpretada por Manuel Julián, y como violonchelo Francisco Javier Pareja. El 26 de marzo de 1789 interpreta un concierto de violonchelo, y la noticia señala que es “músico de este coliseo”. En 1790 era también violonchelista de la compañía de ópera y baile del teatro de los Caños en Madrid. Tocó de nuevo un concierto de violonchelo el 25 de febrero de 1796. El 7 y 8 de marzo del año siguiente integró un trío de arpa (Madama Lohest), violín (Melchor Ronzi) y violonchelo (Francisco Pareja). El 21 de marzo de 1797 interpretó nuevamente un concierto de violonchelo y el 28 del mismo mes repitieron el trío de arpa, violín y violonchelo los mismos intérpretes. Seguía siendo entonces primer violonchelo del teatro de los Caños, cargo que compaginaba con el de violonchelo en la capilla de las Descalzas Reales. El 25 de febrero de 1798 ejecutó un cuarteto de arpa con Juan Balado (violín), Marcos Balado (viola) y Madama Lohest (arpa). El 4 y el 26 de marzo de 1798, y el 10 de febrero de 1799 un concierto de violonchelo. En 1804 aún continuaba vinculado al teatro, como integrante de la orquesta formada para los conciertos de ese año.

En julio de 1805 fue nombrado violonchelo supernumerario de la Real Capilla de Carlos IV, sin sueldo y con opción a la primera vacante, y la obligación de servirla de forma efectiva, es decir, con la obligación de asistir a todas las funciones. En el momento de su nombramiento era violón en el monasterio de las Descalzas Reales, y consta que había participado con anterioridad en las funciones de la Capilla Real y que se había presentado a oposiciones de violonchelo con anterioridad.

Pocos meses después de este nombramiento, en noviembre del mismo año, quedó vacante la última plaza de violonchelo debido al fallecimiento de Joaquín Samaranch, y tras el ascenso de los más antiguos se le otorgó la última plaza a Pareja, el 11 de noviembre de 1805. Permaneció en ella hasta la llegada de José I, en cuya nueva planta de la Real Cámara y Capilla fue nombrado segundo violón (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

A primeros de agosto de 1806 se encontraba enfermo y no pudo asistir a las oposiciones de viola para las que fue nombrado miembro del tribunal, y le sustituyó su compañero Brunetti. Pidió licencia para ir a su villa natal, Brihuega.

Continuó su carrera profesional ligado a la capilla, y alcanzó la primera plaza de su instrumento en 1824 tras la muerte de Francisco Rosquellas y la separación de su puesto de Francisco Brunetti.



Además de su actividad en el teatro y en la Corte, fue contratado por la duquesa de Osuna para algunas actividades musicales. En 1789 participó en el baile organizado con motivo de la coronación Carlos IV y, posteriormente, en 1819, intervino en dos funciones.

Se casó en primeras nupcias con María Vicenta Medina y en segundas con Josefa García Núñez, para lo que solicitó permiso el 20 de marzo de 1816. Tuvo cinco hijos, tres con la primera esposa, Cayetano, Esteban y Cándida, y dos con la segunda, Juan Pedro y Manuela Prisca. Vivía en la calle del Lobo nº 9 cuarto 2º.

Según Soriano Fuertes es autor de varias zarzuelas y tonadillas, pero no conocemos el paradero de ninguna de sus obras, ni ninguna otra referencia a posibles composiciones suyas. Además indica este autor que fue maestro de la cantante Isabel Colbran. Al parecer que hubo un cantante con este mismo nombre, lo que ha originado esta confusión.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 789-48 y 2707-22; AHNN, Osuna, Cartas, 391-14 y 391-31.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Soriano Fuertes, 1853-59; Cotarelo, 1917; Barbieri, 1988; Robledo, 1991; Ortega, 2004; Acker, 2007.

- **PASTOR, JOSÉ.** Nació en Peñaranda de Duero (Burgos), *ca.* 1730; falleció en Peñaranda de Duero el 17 de octubre de 1787. Contrabajo.

Era hijo de José Pastor y Paula Ruiz, naturales también de Peñaranda de Duero. Fue colegial de la Real Capilla durante 18 años. Allí se formó en el contrabajo, “mediante el estudio y el ejercicio continuo que ha tenido en las funciones de la Real Capilla” (AGP, Real Capilla, caja 124). También fue integrante de la orquesta del Real Teatro que estaba al cargo de Farinelli. En 1756 ya tenía edad suficiente para salir del colegio, pero no quería abandonar el servicio del rey, por lo que pidió continuar sirviendo en las funciones de la Capilla Real y que se le tuviese en cuenta en la primera vacante. Respecto a darle la primera vacante se niegan, se debe dotar la plaza por oposición, aunque en igualdad de condiciones se la otorgarían a él. Sobre que continuase sirviendo en la Real Capilla les pareció bien, no le dan opción a plaza porque “con la seguridad del logro, decaería su aplicación” (*Ibid.*). Efectivamente, así sucedió; en 1758, al fallecer Zayas, ascienden los restantes contrabajos por antigüedad y la última plaza queda vacante, para la que se convocó una oposición. En el concurso quedó primero Pastor, a quien le ofrecieron la última plaza, dotada con 7.000 reales de sueldo. En julio de 1765 ascendió a la segunda por fallecimiento de Bernardo Alberich, y en octubre de 1766 pasó a la primera plaza, dotada con 10.000 reales, por jubilación de Millorini.

José Pastor fue llamado para el servicio del príncipe de Asturias. Consta su asistencia en 1770 y en 1778 a los bailes del Carnaval celebrado en El Pardo, y es probable que en este intervalo de tiempo participara en más ocasiones en las actividades musicales del cuarto del príncipe.

En agosto de 1787 se encontraba mal y no lograba medicamentos que le aliviasen de una “enfermedad melancólica que padece por vahídos que le hacen que en algunas ocasiones perder enteramente el sentido” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240). Solicitó licencia para tomar “aires nativos”, que era lo que le aconsejaban los médicos, tal como estuvo cuatro meses en el año 1786 en Peñaranda de Duero, de donde era originario. Le concedieron dos meses de licencia. Después solicitó la ampliación de la licencia por dos meses más, adjuntando el informe médico correspondiente que le aconsejaba continuar allí porque no tenía mejoría. Falleció en octubre de 1787 sin haber regresado a Madrid.

Contrajo matrimonio con María de Cáceres, parienta suya en cuarto grado, para lo que pidió la dispensa correspondiente. A su fallecimiento, tenía dos hijos menores, José y María Manuela Pastor y Cáceres, que quedaron huérfanos, ya que la madre también había fallecido. La hija afirmaba tener la misma dolencia que el padre, y el hijo estaba casi imposibilitado de la vista. En la petición de pensión de orfandad, alegaron que su padre estuvo cincuenta años sirviendo al rey, desde la más tierna infancia, que sus tíos Manuel, Gregorio y Manuel de Cáceres habían tenido destino en la ballestería y que otros parientes trabajaron igualmente en la Casa Real, como su tío Eduardo Cáceres, capitán del regimiento de Sevilla, que por real orden partió a Santiago de Chile, donde se encontraba aún. Fueron méritos suficientes para que se les concediese cinco reales diarios.

**Fuentes:** AGP: Real capilla, C<sup>a</sup> 10, 124 y 248/15; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 112; BN, M 762 fol. 88.

**Bibliografía:** Subirá, 1958; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Ortega, 2000; Morales, 2005.

- **PASTOR, RAFAEL.** Nació en Cañizares (Cuenca), *ca.* 1733; falleció en Madrid el 4 de noviembre de 1790. Bajón.

Se formó en el Real Colegio de Niños Cantores durante 16 años (1740-56), los últimos seis asistiendo también como bajón a la Real Capilla. En 1747 fue propuesto para ocupar una plaza de bajón, ya que dos de los bajones titulares se encontraban enfermos. Sin embargo, decidieron finalmente que continuase en el colegio procurando perfeccionarse en el instrumento durante medio año más. En 1750 se le concedió una plaza de bajón vacante por el fallecimiento de Juan Pérez, y previa petición del propio Pastor, argumentando que llevaba tiempo sirviendo y que desde 1747 era supernumerario a la espera de obtener plaza. Este puesto estaba dotado con un sueldo anual de 5.000 reales.

En 1756, tras la muerte de Joaquín Ferrer, se convocó una oposición para cubrir la primera plaza que quedaba vacante (dotada con 9.000 reales anuales), y que a juicio de los examinadores mereció Miguel de Lope. Sin embargo, los jueces consideraron que, teniendo en cuenta el mérito de Rafael Pastor, que había servido diez años en el colegio de cantores y seis con su instrumento en la Real Capilla, se le debía de dar la primera plaza del instrumento, primando el criterio de la antigüedad. Miguel de Lope, por lo tanto, pasó a ocupar la segunda plaza. Rafael Pastor permaneció en la primera plaza de bajón hasta su fallecimiento en 1790.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 79, 104/3 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3.

**Bibliografía:** Ortega, 2000; Morales, 2005.

- **PATAROTI, ESTEBAN.** Nació en Villacañas (Toledo), en 1768 ó 1769; falleció el 12 de diciembre de 1836. Trompa y clarín.

En noviembre de 1800 solicitó plaza de músico supernumerario sin sueldo en la Real Capilla hasta que hubiera una vacante, aportando como mérito su destreza en este instrumento. En noviembre de 1803 pidió de nuevo una plaza supernumeraria. Se negó la solicitud alegando que debían dotarse las plazas por rigurosa oposición. Este informe tan estricto contrasta con la política seguida por Carlos IV de otorgar las plazas de la capilla sin mediar concurso alguno, y fundamentalmente para los músicos que eran admitidos en la cámara.

En abril de 1804 se determina, ante una nueva solicitud de Pataroti y Antonio Castronovo, que se hicieran oposiciones para saber si eran útiles. Se presentaron a la oposición estos dos más Juan de Dios Barreda. Según el maestro de capilla ninguno de los tres tenía las circunstancias necesarias para esta plaza de la Real Capilla, pero los otros jueces dieron el primer puesto a Pataroti, segundo a Castronovo y tercero a Barreda. Pataroti, de 35 años, era clarín del Real Cuerpo de Guardias de Corps. Antonio Castronovo, de 46 años, era igualmente clarín del Real Cuerpo de Guardias de Corps. Barreda, de 25 años, era primer trompa de la capilla de la Almudena. Los examinadores fueron el maestro de capilla Antonio Ugena, José Lidón, Ignacio Marsala, Pedro Garisuain y Félix Ramos.

En mayo de 1804 Pataroti fue finalmente nombrado supernumerario de trompa y clarín, en las mismas condiciones que le habían dado a Isabela, con 6.000 reales de sueldo, y opción a la primera vacante, después del propio Isabela. En mayo de 1805, por defunción de Marsala, entra en la segunda plaza de clarín, dotada con 9.000 reales.

Una vez ocupada su plaza, Pataroti se queja reiteradamente de que las trompas y clarines de la Real Capilla con los que tocan los instrumentistas están inservibles, y que, incluso le ha informado al rey en persona. Estos instrumentos, al ser costosos los compraba la capilla. Pataroti tenía la suya, en un primer momento se ofreció a llevarla a Aranjuez pero temeroso de que sufriera daños durante el viaje, y por eso mismo anuncia que no llevará la suya al Corpus. Señala Pataroti al cardenal Patriarca, que como el rey entiende la música podía llegar a notar este problema con los instrumentos, por lo que insiste en que compren dichos instrumentos, o al menos las trompas que cuestan unos 3.000 reales.

En 1809, en la nueva planta de música establecida por José I para la Real Capilla y la Cámara, quedó ocupando la plaza de segundo clarín (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

En 1824 Pataroti solicitó una licencia de uno o dos meses para ir a algún pueblo de la sierra, porque tenía cólicos y estaba enfermo. Ya no servía en la capilla y el informe de Lidón, maestro de capilla, fue favorable a que se le conceda la licencia, puesto que en la cuerda de Pataroti había otros tres compañeros.

En julio de 1825 solicitó el escudo de fidelidad que se otorgaba a quienes tomaron las armas en favor del rey, parece que Pataroti lo hizo, pero se le denegó por no pedirlo por la vía administrativa adecuada.

En diciembre de 1833 era primer trompa de la Real Capilla, con 12.000 reales de vellón y el 6 de junio de 1834, como sus compañeros, fue separado de la servidumbre.

A principios del siglo XIX vivía en la calle de la Inquisición, nº 10 junto a su madre, Teresa Modezo. Se casó con Ana Josefa Giorgi.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 796/14.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Robledo, 1991.

- **PATAROTI (Y BULLÓN), JUAN.** Nació en Madrid, en la calle de San Bernardo, el 23 de junio de 1761; falleció en Madrid el 6 de septiembre de 1817. Trompa y clarín.

Según Saldoni, fue bautizado en la parroquia de San Martín de la que era feligrés al fallecer.

En mayo de 1805, tras la muerte de Marsala, obtuvo la plaza de trompa y clarín de número Esteban Pataroti y Juan Pataroti (familiar suyo, posiblemente hermanos) accedió a la que tenía Esteban de supernumerario sin sueldo y con opción a la vacante. Para entrar en la capilla el patriarca exigía que se le hiciera un examen, como era

preceptivo. Fue examinado por los músicos de cámara José Trota, Francisco Brunetti, Gaspar Barli, Joaquín Garisuain y Francisco Federici en Aranjuez el 26 de abril de 1805, cuyo dictamen fue favorable a su admisión. En el informe señalan además que hacía varios años que servía como clarín de la Compañía Flamenca de Reales Guardias de Corps, plaza que mantenía junto a la de supernumerario en la capilla.

En 1810, tras el fallecimiento de Gerónimo Germán, envió un memorial en el que afirmaba ser “profesor de música y supernumerario de clarín y trompa de la real cámara y capilla con opción a la primera vacante”, y solicitó el ascenso a la vacante. El maestro de la capilla y cámara, Lidón, comunicó en su informe que había hecho oposición y tenía una excelente conducta, por lo que le dieron la plaza.

Natural de Madrid, era hijo de Juan y Josefa, y vivía en la calle de la Inquisición, nº 10, en casa propia. Se casó con Mariana Jurdiniek. Al morir tenía dos hijos, María Mercedes, menor de edad, y Mariano Pataroti. La copia del certificado de defunción procede de la parroquia de San Martín.

Fue uno de los más afamados trompas de su época, según testimonios de quienes le conocieron, tal y como recoge Saldoni.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 190; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 796/15.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81.

- **PERELI [PERELLI], COSME.** Nació en Florencia; falleció el 28 de diciembre de 1764. Violinista.

Comenzó a servir en la Real Capilla en 1724 como violinista, siguiendo también todas las jornadas y asistiendo a los cuartos del rey y de los príncipes. En 1729 pidió licencia para ir a Florencia, su lugar natal, durante seis meses. En 1742 enfermó y en 1743 se recuperó y fue nombrado para servir en sustitución de Domingo Ciani como violín de cámara del Rey, pero no le abonaron 100 doblones, como a los demás músicos de cámara que seguían las jornadas, y solicitó en abril de 1744 este mismo pago, que se le reconoció. Ganaba 15.000 reales anuales por su trabajo en la capilla y 6.000 por la cámara. En la nueva planta de 1756 ocupaba la tercera plaza de violín, dotada con 10.000 reales. En enero de 1758 ascendió a la segunda plaza, con un sueldo de 12.000 reales, por la jubilación de Geminiani, y en la que permaneció hasta su muerte.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124 y 125; Reinados, Carlos III, leg. 240; Administrativa, leg. 1115; Personal, Cª 810/13; BN, M 762.

**Bibliografía:** Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **PÉREZ, IGNACIO.** Nació en 1735; falleció el 2 de octubre de 1804. Contrabajo.

Fue colegial del Real Colegio de Niños Cantores (1746-62). Pasó después a ocupar una plaza de furrier por fallecimiento de Diego Bravo, en marzo de 1762. El sueldo era de 4.400 reales anuales. El 25 de octubre de 1765, alcanzó la tercera plaza de músico contrabajo, dotada con 7.000 reales, a la que accedió mediante oposición. En el informe del patriarca con su propuesta, se dice que fue “el que salió más singular en el instrumento de contrabajo como lo ha manifestado en la oposición pues todos los jueces lo aprueban por muy digno para el ejercicio de dicha plaza vacante. Es de edad de 26 a 28 años, sano, robusto y de buen aspecto pero lo que más me inclina a preferirlo a los demás opositores es que es muy regular el que los compañeros suyos se animen [...] a aplicarse en las respectivas habilidades y de lo que la utilidad que se propuso en su

institución que fue el que viniese de seminario, para proveer la capilla de buenas cualidades...” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240). En octubre de 1766 ascendió a la segunda plaza con 8.000 reales de sueldo. En 1788, tras la muerte de José Pastor, pasó a ocupar la primera con un sueldo de 10.000 reales.

Se jubiló en diciembre de 1793 con una pensión de 8.000 reales anuales.

En 1745 se denegó la admisión como seise en la catedral de Toledo a un “Ygnacio Pérez”, natural de Casasbuenas, que quizá pueda ser este mismo.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 112 y 114.

**Bibliografía:** Mitjana, 1920; Ortega, 2000; Martínez Gil, 2003; Morales, 2005.

- **PORRETTI, DOMINGO.** Nació en Sora, reino de Nápoles, hacia 1709; falleció el 23 de enero de 1783. Violón y compositor.

Domingo Porretti desarrolló una sólida trayectoria como violonchelista y fue una destacada figura de la música de Corte durante casi cincuenta años de actividad, a lo largo de los cuales estuvo al servicio de Felipe V, Fernando VI y Carlos III.

De sus excepcionales condiciones como intérprete contamos con los testimonios de figuras tan importantes como Farinelli (a quien acompañaba en sus fiestas reales así como en la interpretación de música en la cámara del rey) o Teixidor, autor de la primera historia de la música y compañero suyo en la capilla. Según este último, Porretti se habría formado a principios de siglo en Barcelona.

En febrero de 1734 Porretti solicitó su admisión en la Real Capilla, aludiendo a que se encontraba vacante una plaza de violín por la muerte de Ignacio Amato. Se le señaló un sueldo de 300 ducados, con opción a la primera vacante de su instrumento. Unos años después, en noviembre de 1737, pidió un sueldo mejor ya que en un año no se había consumado la vacante y recibió desde entonces 1.000 ducados, cantidad más acorde a su excelente nivel como instrumentista. Desde su llegada fue muy valorado como un músico de especial habilidad, por lo que se le asignaron otras funciones como la de enseñar música al infante Felipe, acompañar a Farinelli en el cuarto de los reyes y asistir a todas las funciones de los Reales Sitios. Así, en 1738 mantenía el sueldo de 1.000 ducados (11.000 reales), más 4.000 reales que le pagaba el infante don Felipe (futuro duque de Parma), junto a 6.000 de los príncipes, a lo que se suman 17 reales diarios del pago de mesillas como músico nombrado para las jornadas. Se le eximió entonces de su asistencia a la capilla para atender las funciones de músico adscrito a la cámara.

En la planta de 1749 ya ocupaba la primera plaza de su instrumento y, aunque el sueldo de la plaza era de 12.000 reales, sus emolumentos ascendían a algo más de 30.000 reales anuales, salario que conservó hasta su muerte.

Durante el reinado de Carlos III, fue convocado a las diversiones del cuarto del príncipe Carlos y de los infantes. En abril de 1763 se trasladó a Aranjuez para participar a las academias del cuarto del príncipe y del infante don Gabriel. En 1769 fue nombrado maestro de violón del infante don Antonio. Debía conducir varios instrumentos a los Reales Sitios para desempeñar estas asistencias en los reales cuartos, por lo que solicitó el mismo carruaje que disfrutaban los demás maestros. Desempeñó otras tareas derivadas de la gestión de la actividad musical para el príncipe y los infantes, así el 27 de diciembre 1777 se le dieron 3.600 reales para que pagase un “clavicordio” (clave) que compró para el infante don Gabriel. Por su asistencia permanente a su servicio, el príncipe Carlos le incluyó desde 1778 en las gratificaciones que percibían sus criados el día de su santo y de su cumpleaños.

Porretti, además de intérprete, es autor de música instrumental. Las obras que se conservan son escasas aunque en los últimos años se han localizado nuevas obras. En el Archivo General de Palacio en Madrid se conserva una obertura de 1763. Otras obras pertenecen a archivos de lugares tan distantes como el de Chiquitos, en Bolivia, donde hay una sonata de la que solamente se conserva la parte del continuo. Otras referencias de interés sobre su actividad compositiva son la composición de 24 conciertos de violón, violines, viola y bajo, y en algunos de ellos instrumentos de “aliento” (viento); también que “habiendo merecido mediano aplauso de los más distinguidos maestros de la corte, que le han animado que por vía impresión saliesen en Madrid al público”, solicitó el patrocinio del rey y se los dedica a él y a la reina. Estas obras no se sabe si llegaron a imprimirse. En la *Gaceta de Madrid* del 19 de octubre de 1751 se anuncia el festejo celebrado por el nacimiento del príncipe del Piamonte, organizado por el embajador del rey de Cerdeña en la corte, en el que después de una serenata se interpretó un concierto de violón de Porretti, lo que supone también un testimonio importante de su reconocimiento como compositor.

Otra faceta a señalar de Porretti es la de profesor. Además de enseñar música a varios miembros de la familia real, formó a numerosos violonchelistas, entre ellos, a todos sus compañeros en la Real Capilla: Villazón, Orri y Pareja. Su prestigio traspasaba las fronteras de la corte y así, por ejemplo, fue maestro de Antonio González de los Reyes, músico de la catedral de Toledo a quien el cabildo envió a estudiar con él a Madrid.

N. Morales ha estudiado la vida de Porretti, especialmente su progresivo ascenso social y económico. Se casó en primeras nupcias con Antonia Facco, hija de Jaime Facco, primer violín de la Real Capilla. Su esposa falleció el 28 de mayo de 1749 y seis meses después se casó con Manuela Padrell, hija del mayordomo de los duques de Osuna, un ascenso social significativo. Murió su segunda esposa el 1 de febrero de 1773, y encargó el gobierno de su casa a su más cercano discípulo, Antonio Villazón. Su hija María Joaquina se integró en el Colegio de las Niñas de Monterrey, junto a su hijo Francisco, que recibió ese mismo año la tonsura en el convento de los Trinitarios Descalzos de Madrid. A la muerte de Villazón designó para la dirección de su casa a su hijo Domingo, oficial de rentas generales y contaduría de lanas. Sus hijos no siguieron la carrera musical y ambos ocuparon plaza en la administración merced a los méritos de su padre. Morales muestra cómo se incrementó su patrimonio y cómo consiguió, gracias a la protección real, un significativo ascenso social. Junto a los beneficios obtenidos por vía matrimonial, emprendió algunos negocios amparado por el poder real. Entre otros, estuvo implicado en la construcción de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, para cuya obra proveyó los materiales empleados. Invertió sus ahorros en una importante colección de pinturas, lo que permite suponer que consiguió una desahogada posición económica.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10, 13/4, 103/5, 104/3, 124 y 125; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1, 12 y 46; Carlos IV, Cámara, leg. 15; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 842/27; BN, M 762.

**Bibliografía:** Farinelli, 1758; Marcellán, 1919; Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Lolo, 1988; Peris, 1993; Teixidor, 1996; Gosálvez Lara, 1997; Truett Hollis, 1999; Ortega, 2000; Morales, 2001; Martínez Cuesta, 2003; Martínez Gil, 2003; Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005; Morales, 2007; Waisman, 2007.

- **PRINCRAUT [PIRNCRAUT, PRINCAUT, BRINCAUT, BIRN KRAUT], JOSE.** Nació en Glatz (Prusia). Falleció el 6 de mayo de 1764. Trompa y clarín.

José Princraut fue músico en las Reales Guardias Españolas. En junio de 1748 solicitó plaza en la Real Capilla junto a otros músicos, entre ellos el también trompa Antonio Scheffler. En el memorial que ambos dirigen al patriarca de las Indias expresan que desde 1738 han asistido a todas las funciones reales en San Ildefonso, Aranjuez y El Pardo, y además han acompañando en el Real Cuarto a Farinelli. En el informe favorable a este nombramiento consta que hasta aquel momento los que entraban como clarines habían tocado las trompas, pero se reconoce que desde que “la música está tan adelantada [...] era conveniente que hubiese quienes tocaran las trompas solamente”, y que rara vez se encuentran dos profesores, “que hagan a clarines con la igualdad y unión que se necesita, lo mismo dos de estos que toquen las trompas” (AGP, Real Capilla, caja 103/5). Entró entonces José Princraut a ocupar una plaza trompa en la Real Capilla en junio de 1748, con el sueldo de 300 ducados anuales. En el reglamento de 1756 quedó nombrado en la primera plaza, dotada con 9.000 reales.

Su mujer, Ana María de Mingo, en la petición de la pensión de viudedad señala que Princraut estuvo al servicio real 28 años y que sirvió a “sus altezas” concurriendo a las academias del cuarto del príncipe. Se le asignaron cinco reales de pensión diarios.

Tuvo una hija, María Francisca, que tras fallecer la madre, solicitó en marzo de 1775, con 22 años, una plaza de proporcionista en el colegio de Monte Rey y, en defecto de ello, cinco reales diarios para mantenerse en algún otro colegio. Le dieron por una vez 300 reales y le comunicaron además que la tendrían presente en las vacante de número de los colegios, excepto en el de Santa Isabel y Loreto. En noviembre se produjo una vacante en el colegio de San Antonio de los Portugueses y solicitó la plaza. En 1779 reclamó de nuevo una pensión al rey porque se encontraba en la pobreza y con avanzada edad, pero el informe fue negativo al considerar que no todos los miembros de una familia podían recibir pensión, ya que ésta se pensó sólo para las viudas. Otra hija suya, Eugenia Princraut, se casó con Francisco Bordas, fagot de la Real Capilla.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4, 103/55 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 852/41; BN, M 762.

**Bibliografía:** Bourlignaux, 1985; Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **RAMOS, FÉLIX.** Nació en Morón, obispado de Sigüenza (Guadalajara); falleció en la misma localidad el 19 de mayo de 1814. Bajón y fagot.

Fue fagot en la capilla de las Descalzas Reales de Madrid. En febrero de 1791, tras la pertinente oposición, se le nombró para la última plaza de bajón vacante de la Real Capilla por la muerte de Rafael Pastor. Ascendió a la segunda plaza dotada con 8.000 reales en noviembre de 1798 tras la muerte de Miguel de Lope. Precisamente, fue apoderado de la viuda de De Lope, María Antonia Vela, para cobrar la pensión de viudedad que le habían concedido.

José I le incluyó en la nueva planta de la Real Cámara y Capilla como fagot (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

Tras la restauración, por real orden de 22 de junio de 1814, Fernando VII mandó que a todos los criados de la Real Casa, Capilla, Cámara y Caballeriza, se les pagara su sueldo antiguo, “siempre que no hubieran desmerecido de la honra de ser criados de su majestad”. En cumplimiento de dicha orden y habiendo presentado en la contaduría general María Lorenza Ramos un documento que acreditaba que su padre había fallecido el 19 de mayo de 1814, le abonaron en la nómina de julio de ese año 468

reales y 10 maravedíes que se le debían desde el 1 de mayo. Entonces ocupaba la plaza de bajonista primero con 9.000 reales de sueldo.

Trabajó además para la duquesa de Osuna en los años 1786 y 1787, contratado como fagot para diferentes actividades musicales.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 124; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 2709/59; AHNN; Osuna, Cartas, 390-1.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Robledo, 1991; Ortega, 2004.

- **REXACH (SANT), SALVADOR.** Nació en Barcelona; falleció en Trillo (Guadalajara), el 31 de julio de 1780. Violín y compositor.

Era hijo de Pablo Rexach y Narcisa Sant. Antes de trasladarse a Madrid, fue músico en el teatro de la Creu de Barcelona. R. Alier publica un documento en el que consta que en la temporada 1752-53 era violín de la orquesta del Teatro de la Santa Creu, de la que también formaban parte Francisco Font (violín), Eudalt Palaudarias (viola), Pablo Font (trompa), Francisco Torner (contrabajo) y Pablo Vidal (viola de bajos). Salvador Rexach también fue copista de baile, como consta en su carpeta. Según L. Siemens, la primera etapa profesional de Salvador Rexach pudo estar relacionada con la capilla del Palau de la Ciudad Condal, de la que salieron para Madrid varios instrumentistas catalanes del siglo XVIII.

Entre 1762 y 1768 formó parte de la compañía teatral de María Hidalgo. En estos años concursó en varias ocasiones a plazas de violín de la Real Capilla. En 1760 participó en una concurrida oposición que ganó Herrando. En esa ocasión, dijo el maestro de capilla Corselli, era “primero violín de la Capilla del Colegio Imperial, y ha servido en las funciones de la Real Capilla de Su Magestad durante las ausencias de sus individuos violinistas” (AGP, Real Capilla, caja 138). Se presentó de nuevo en 1767, cuando obtuvieron sus plazas Cayetano Brunetti y Rafael Monreal. Finalmente, entró como último violín de la Real Capilla en octubre de 1768, tras ganar la oposición. Esta fue también muy disputada, puesto que además de Rexach se presentaron Antonio López, Juan Marcolini, Pedro Guerra, Felipe de los Ríos, José Serrano, Andrés Monfui, Bonifacio Zlotek, Antonio Palomino y José Palomino. Ascendió en la cuerda de violines hasta alcanzar la sexta plaza, dotada con 9.000 reales, en 1775.

Como se dice en el citado informe de Corselli, era maestro de violín del Real Seminario de Nobles, cargo que después ocupó su hijo Francisco, que fue profesor de música del mencionado seminario durante 32 años.

Rexach fue además músico de la casa de Osuna, desde el 1 de abril de 1753 hasta por lo menos 1775 con un salario de 9 reales diarios. También su hijo Francisco trabajó para esta familia noble.

Contrajo matrimonio con Jacinta Feliu. Tuvo dos hijos, Francisca Jacinta y el citado Francisco. Los últimos cuatro meses de vida estuvo imposibilitado. Le recetaron los médicos las aguas de Trillo y murió estando allí. A su muerte, su viuda quedó con cinco reales diarios de pensión de viudedad.

Además de instrumentista, Rexach es autor de música de cámara. En el archivo del Santuario de Aranzazu se conservan varias de sus obras: una sonata para violín y bajo, dos tríos para dos violines y bajo y una sinfonía para orquesta. La sonata (interpretada en la oposición a la Real Capilla) y los dos tríos han sido editados por L. Siemens (Madrid, Sociedad de Musicología, 1990). Además, en el inventario de 1777 del XII duque de Alba, constan 6 minuetes de su autoría cuyo paradero se desconoce.



**Fuentes:** AGP: Real Capilla C<sup>a</sup> 10 y 138; Reinados, Carlos III leg. 240, Carlos IV leg. 3; Registros, tomo 112; Personal, C<sup>a</sup> 876/27; AHNN, Osuna, Cartas, 389-14, 389-22, 389-30, 391-18, 391-21 y 391-30.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Bagüés, 1979; Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Alier, 1990; L. Siemens: “Rexach, Salvador”, *DMEH*; Ortega, 2000; Ortega, 2004; Fernández Cortés, 2007.

- **REYNALDI, CRISTIANO.** Nació en Cracovia (Polonia), en 1719; falleció el 6 de marzo de 1767. Violón y compositor.

Según Teixidor, era discípulo de Tartini, aunque en la corte trabajó como intérprete de violón.

Era hijo de Joseph Reynaldi, natural de Milán, y de Teresa Reynaldi, natural de Cracovia, Polonia. Llegó a La Granja de San Ildefonso a mediados de junio de 1750. Fue contratado como violón de la Real Cámara de la Reina Madre Isabel de Farnesio, con 10.400 reales de sueldo, desde el 16 de junio de 1750. Por orden del 26 de noviembre de 1760, la reina mandó que la merced de 10.400 reales que le tenía consignada por el real bolsillo se le pagase por la Real Casa, percibiendo en total 21.100 reales. Según Siemens, tuvo algún problema de modo que se le separó del servicio en 1764 pero se le restituyó en 1766. Ese año, después del fallecimiento de Isabel de Farnesio, el rey mandó tener en cuenta a los músicos de la reina madre para las vacantes de plazas de la cámara, entre ellos a Reynaldi. Mientras tanto se les continuaron los sueldos. Reynaldi no llegó a ocupar ningún otro puesto en la corte.

Además de trabajar en la cámara de la reina, participó en algunas actividades musicales en los cuartos de los hijos del rey. En 1761 le regalaron un reloj de oro por haber tocado el día de San Fernando en el cuarto del príncipe e infantes, junto a Francisco Landini, a quien se le obsequió también un reloj. Precisamente, ese mismo año, publicó una sonata de violín y bajo: *Sonate di violino e basso, dedicate alla R.C.M D<sup>a</sup> Elisabetta Farnese, Regina Madre, di Spagana* (Madrid, Joseph Francisco Martínez, 1761).

Contrajo matrimonio con María Magdalena Gualandi. Al quedar viuda le concedieron una pensión de cinco reales diarios. Parece que atravesó después ciertas dificultades cuando pidió ayuda económica, ya que tenía una úlcera incurable en una pierna. Recibió una ayuda de 300 reales. En 1770 reclamó una nueva ayuda económica, o en su defecto colocasen a su hijo que tenía veinte años. El 19 de septiembre de 1780 solicitó que se le pusiera en el turno de viudas de la reina. Tres años después, reclamó para sus dos hijas una pensión diaria.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III, leg. 210; Carlos IV Príncipe, legs. 1 y 12; Personal, C<sup>a</sup> 873/17.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Siemens, 1990.

- **RÍOS (FERNÁNDEZ), FELIPE DE LOS.** Nació en Sevilla en 1754; falleció en Madrid el 17 de agosto de 1801. Violín y compositor.

Era hijo de Pedro Dionisio de los Ríos y de Manuela Josefa Fernández, naturales de Sevilla. Procedente de Sevilla, Felipe de los Ríos llegó a Madrid en 1766, con doce años. Participó en 1768 en las oposiciones para cubrir la última plaza de violín en la Real Capilla, que obtuvo Salvador Rexach. Nuevamente se presentó en febrero de 1770, pero tampoco consiguió el puesto, que fue para José Palomino. Entró finalmente en la Real Capilla en febrero de 1771 junto a Bonifacio Zlotek, ya que había dos plazas vacantes. Ambos quedaron en los primeros lugares después de la oposición. Como

músico de la capilla, fue miembro del tribunal examinador en las oposiciones celebradas en 1787 y 1789, recibiendo asimismo el encargo de componer la sonata propuesta por el tribunal para que los concursantes la ejecutaran de forma improvisada. Después de varios ascensos, en el momento de su fallecimiento ocupaba la cuarta plaza, que obtuvo en 1798, dotada con 10.000 reales de sueldo.

Según señala su viuda, desde 1773 fue músico de la cámara de Carlos IV, aunque no tenía un puesto fijo.

Contrajo matrimonio en 1773 (solicitó licencia en enero de ese año) con María Teresa Vázquez, hija de Matías Vázquez, músico de la capilla de la Encarnación. Tuvo una hija, Manuela Josefa de los Ríos, que falleció el 18 de julio de 1788.

Tras su muerte, su viuda solicitó la pensión correspondiente, argumentando que su marido había servido durante 30 años en la capilla y 28 en las academias de la cámara. Le asignaron nueve reales diarios, una cantidad bastante alta, que desata las quejas después de María Espinosa, Juana Gautier y Antonia Ponce. Cuando murió, De los Ríos, residía en la calle del Horno de la Mata. Sin embargo, su viuda residía en la calle Luna nº 15 cuarto 2º frente a la condesa de Talara.

Felipe de los Ríos fue también compositor de música de cámara. En marzo de 1794 publicó en Madrid dos sonatas para órgano, clave o forte piano con acompañamiento de violín. En el Archivo de Música del Palacio Real se conservan las tres sonatas para viola y bajo destinadas a ejercicios de oposición de violín como obras para repentizar (1778, y dos de 1781; Ver edición crítica nºs 12, 15 y 16). En el Arxiu Comarcal de la Segarra (Cervera) se conservan otras dos sonatas para violín y viola con acompañamiento de bajo, una de ellas es una transcripción de una sonata de viola de las de oposición. En *La Gaceta de Madrid* aparecen anuncios de venta de sus obras, los años 1793 (una sonata titulada “La caza” con acompañamiento ad libitum, nº 105, 31.12.1793), 1794 (dos sonatas con acompañamiento de violín, nº 18, 04.03.1794) y 1795 (las “dos sonatas celebradas” para violín y bajo, nº 3, 09.01.1795).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 104/3, 138, 190 y 292/26; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919; Subirá, 1958; Sánchez, 1975; Martín Moreno, 1985; Siemens, 1988; Peris, 1993; Sustaeta, 1993; Ortega, 2000; J. Ortega: “Ríos Fernández, Felipe de los”, *DMEH*.

- **RODIL (Y VIUDA), DOMINGO.** Nació en Figueras (Girona); falleció el 19 de agosto de 1805. Violín.

Era hijo de Antonio Rodil, músico natural de Barcelona, y de Francisca Viuda, natural de Vic. Llegó a Madrid en 1754.

En julio de 1760 se presentó a la oposición para cubrir una plaza vacante de violín en la Real Capilla, a la que concurrió un grupo de importantes nombres del violín español: Juan Bautista Isnar, José Herrando, Juan Busquets, Antonio López, Salvador Rexach, Ramón Palaudarias, Domingo Rodil y Cayetano Brunetti, y que ganó Herrando. De esta oposición conocemos detalladamente todas las censuras de los examinadores. Sobre Rodil, dijeron que “tocó con mucho acierto con un bello tono, bello arco y con mucha compostura, firmeza y afinación y en la sonata de repente medianamente y en lo de capilla hubo algún reparo”. La censura afirma además que “siendo bien dificultoso distinguirles por la destreza con que todos han desempeñado los ejercicios”, sitúa en primer lugar a Herrando, en segundo a Juan Bautista Isnar y Salvador Rexach y en tercero Ramón Palaudarias, Domingo Rodil y Cayetano Brunetti, y en el cuarto Antonio López y Juan Busquets.

Durante 20 meses fue músico del conde de Aranda cuando éste estuvo en Polonia como embajador (1760-62).

Tras la muerte de Herrando, en febrero de 1763, Domingo Rodil pasó a ocupar la plaza vacante de violín, la última, dotada con 7.000 reales de sueldo anual. Rodil ocupaba una plaza supernumeraria con opción a la primera vacante nombrado por el rey “de voz”, quizá influido por Aranda, que había contado con sus servicios. En el informe se añade que es de “singular habilidad en el instrumento [...] y de que es un mozo de bellísimas costumbres, genio y propiedades y que manifiesta en la conducta, cumplirá con su obligación, con exactitud, y utilidad” (AGP, Registros, tomo 112).

Ascendió en la cuerda de violines y en 1794, tras la muerte de Landini, llegó a la primera plaza. Estuvo varios años sin acudir a las funciones debido a su precario estado de salud. En el momento de su muerte llevaba 39 años de servicio real, pero los trece últimos (desde 1792) no podía actuar porque estaba imposibilitado por la ceguera.

Además de violín en la Real Capilla, Rodil fue músico de la Real Cámara. Desde principios de 1770 asistía al cuarto del príncipe y desde 1778 se le mandó seguir a la familia real en sus desplazamientos a los Reales Sitios para las academias de música del príncipe Carlos. Desde el 21 de junio de 1782 recibió la misma mesilla y gratificación que había gozado el difunto Isern.

Desde 1792 padeció serios problemas de visión y desde 1794 estaba ciego. Después de diversos tratamientos, su problema no tuvo cura. En julio los médicos le aconsejaron ir a tomar aguas y baños.

En julio de 1796 Juan Oliver comunicó que sustituía a Rodil porque está ciego y no podía asistir a la cámara, y que además suplía a otros violinistas, sin disfrutar de los 3.000 reales anuales que recibían los restantes músicos de la cámara, y solicitó esa gratificación. Suponemos que esa misma cantidad es la que recibía Rodil, junto a los 17 reales de mesilla que cobraban todos los músicos que se desplazaban para servir a la familia real.

En 1763 solicitó licencia para casarse con Isabel Valls, vecina de Arganda, natural de Puebla de Almoraz, en La Mancha. En febrero de 1789 pidió limosna, alegando que se hallaba muy pobre con mujer y ocho hijos. Le ofrecieron 300 reales en marzo de 1789. En 1806 le quedaban cinco hijos y solamente uno de ellos estaba colocado. Los hijos dependientes eran Isabel, Juana, José y Pedro, que en septiembre de 1805 solicitaron una ayuda diaria, pero no lo permitieron las “urgencias de la corona” (AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3). Días antes de morir, en agosto de 1805, Rodil había solicitado una ayuda diaria para su hija Isabel, que estaba imposibilitada. También se deniega. Tras el fallecimiento de la viuda, en 1807, su hija Juana solicitó una pensión pero continuaba siendo mala la situación económica del erario real. Los tres hermanos que sobrevivían recibían nueve reales diarios, y Juana alega que uno de sus tres hermanos se encontraba mal.

Según Ruiz Casaux, Rodil poseía tres violines, un Stradivarius, un Duclos y un Asensio.

Domingo Rodil pertenecía a una extensa familia de músicos. Un Antonio Rodil, que puede ser su padre o hermano, fue oboísta de la orquesta de la Real Cámara de Lisboa, entre 1765 y 1788. Nombrado por decreto de 25 de noviembre de 1765, entró en servicio el 1 de noviembre de 1765 y fue sustituido por su hijo Joaquín Pedro el 14 de julio de 1788, hasta 1808. Se conoce otro Antonio Rodil, compositor y flautista, que murió en 1751 en Madrid, y que era natural de Zaragoza. Parece que trabajó en la corte como clarinetista del Real Cuerpo de Guardias de Corps. Precisamente este otro Antonio Rodil es el autor de una sinfonía conservada en el Colegio de Las Rosas en Morelia (México) y de música de cámara. Publicó seis sonatas para flauta en Londres en

1775, dedicadas a José I. Hubo otro Antonio Rodil, violinista, que participó como integrante de la orquesta contratada por el conde duque de Benavente en agosto de 1755. En abril de 1771 un violinista apellidado también Rodil, pero del que no se da el nombre, fue integrante de la orquesta que actuó en la representación de la tragedia titulada *Zayda*, ejecutada en casa de la condesa de Benavente.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3, 262/88 y 207; Reinados, Carlos III, leg. 240, Carlos IV Príncipe, legs. 1 y 2; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 112; Personal, C<sup>a</sup> 891/11.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Ruiz Casaux, 1959; Scherpereel, 1985; Barbieri, 1988; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **RODRÍGUEZ (DE LEÓN) Y LÓPEZ, JOAQUÍN.** Nació en Madrid el 21 de mayo de 1770; falleció el 22 de marzo de 1810. Violín.

Según Barbieri, en 1797 era músico de teatro. En febrero de 1807, y tras la dimisión de Francisco Balcaren, fue elegido violín de la Real Capilla por oposición, concurso al que también se presentó Miguel Palomero.

Se casó con Evarista Salobre, que expuso una queja contra su marido por desavenencias, entre otras cosas, por no entregarle dinero para su mantenimiento y el de sus hijos. Tuvo dos hijos, Manuel y Antonio, que eran menores cuando murió. Ambos fueron músicos; Manuel fue miembro de la orquesta del Teatro del Príncipe.

Joaquín Rodríguez era hermano de José Rodríguez de León (que usó el apellido León), también músico de la Capilla Real. Según un informe de 1808 era amonestado con frecuencia por faltar a la obligatoria asistencia a las funciones de la capilla, al igual que su hermano.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos IV, leg. 3; Registros, tomo 114; AHNN, Osuna, Cartas, 390-1, 391-21, 391-30 y 392-16.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Bourlignieux, 1987; Barbieri, 1988.

- **(RODRÍGUEZ DE) LEÓN, JOSÉ.** Nació en 1772 ó 1773 y fue bautizado en la parroquia de San Martín de Madrid; falleció en Madrid el 24 de enero de 1818. Violín y compositor.

Era hijo de José Rodríguez, natural de León, y de Susana López de la Fuente, natural de San Ildefonso de La Granja. Su hermano mayor era Joaquín Rodríguez de León, igualmente músico violín de la Capilla Real.

En febrero de 1787 solicitó ser admitido a concursar en una oposición de violín en la Real Capilla, donde tras la muerte de Bonifacio Zlotek había una vacante. Se presentaron además Antonio Font, Rafael García, Manuel Carril, Juan Balado y Vicente Ongay, que obtuvo la plaza. En marzo de 1789 se presentó a la oposición para cubrir la plaza vacante de violín por la muerte de Marcolini, junto a Rafael García, que ganó la plaza, Manuel Carril y Juan Balado. En julio de 1789 se celebró una nueva oposición para cubrir la vacante de viola producida por la muerte de Pedro Barrios. Concuraron seis violinistas: José Rodríguez de León, Antonio Font, Francisco Balcaren, Pascual Juan Carril, Juan Balado y Juan Colbran. Se concedió la plaza a Font. Finalmente, en octubre de 1801, tras la muerte de Felipe de los Ríos, se celebró una nueva oposición y logró la plaza José Rodríguez de León. En 1807 ascendió a la décima plaza de violín, con 10.000 reales de sueldo anual. En 1810 pasó hasta el puesto octavo y en 1816 a la sexta plaza.

En 1806 solicitó licencia para ir a tomar baños a Sacedón, pero no se le concedió, al parecer, no tenía buena conducta y faltaba a las ceremonias, por lo que estaban molestos con él y le penalizaban por sus ausencias. En diciembre de 1806 se le embargó la tercera parte de su sueldo para pagar una deuda de alimentos que tenía contraída.

Después de la invasión francesa se trasladó a Cádiz, desde donde solicitó en julio de 1814 su reincorporación a su trabajo en la Corte.

Además de su actividad como violinista en la Real Capilla, José León estuvo vinculado prácticamente toda su carrera al teatro. Era violín primero del teatro de la Cruz. También en 1803 tocaba en casa del duque de Medinacelli, con 16 reales diarios de sueldo.

En la prensa madrileña de la época aparecen sucesivos anuncios de venta de sus obras —con la indicación de ser músico de la capilla el rey—, así como de su participación como violinista en el teatro y sobre todo en los conciertos cuaresmales, en los años de 1789 y 1790. La música suya que se vendía era básicamente música para guitarra: sonatas y música de baile (minués, contradanzas, vales...). Es autor de obras vocales, como las *6 Seguidillas voleras para cantar con acompañamiento de guitarra*, numº 3/, editadas por la Imprenta Nueva de Música, 1801.

Según Bourlignieux, José Rodríguez estuvo casado con Josefa de la Fuente González, natural de Cádiz, que murió el 4 de agosto de 1825.

Sus hermanos también fueron músicos. Joaquín fue como él violín en la Real Capilla. Parece que suprimió el apellido Rodríguez y usó solamente León (parece que como lugar de procedencia del padre que posiblemente ya usara este apelativo).

Estos datos biográficos que aporta Bourlignieux confirman que al menos hubo dos músicos llamados José León, quizá padre e hijo. Otro José León, también violinista y compositor se casó con la famosa cantante Lorenza Correa y estuvo exiliado en París.

Como indica C. Alonso, los datos acerca del músico José León, son confusos, pues habría más de un músico llamado así. Además había varios músicos apellidados León activos en Madrid en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, de nombres Joaquín, Eustaquio, José y Juan, que constan en distintos pagos hechos por la duquesa de Osuna.

**Fuentes:** AGP, Real Capilla, Cª 124, 138 y 190; Reinados, Carlos IV leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 905/22; AHNN, Osuna, cartas 390-1, 391-14, 391-21, 391-25, 391-31 y 392-37.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Cotarelo, 1917; J. Subirá: "Los conciertos espirituales...", 1971; Martín Moreno, 1985; C. Alonso, 1998; C. Alonso: "León, José", *DMEH*; Ortega, 2004; Acker, 2007.

- **(RODRÍGUEZ) MONROY, RAMÓN.** Nació en Gata (Cáceres); falleció en Madrid el 22 de marzo de 1812. Violón, contrabajo y compositor.

Era primer violón de la capilla de la Soledad cuando el 9 de febrero de 1780 solicitó ser admitido en la Capilla Real, en una plaza de violón vacante, mientras se producía una vacante de contrabajo. En ese momento había libre una de fagot y Monroy propuso que podría permutarse por una de contrabajo para él, sin éxito. Contaba para esta petición con el apoyo de los príncipes de Asturias, para los que tocaba el contrabajo todas las noches en las academias de su cuarto. Carlos III obligó a realizar una oposición para que Monroy obtuviera un puesto.

En marzo de 1780 se le concedió la plaza de tercer violón por ascenso de Zayas a la segunda, dotada con un sueldo de 8.000 reales. En septiembre de 1783 pasó a la segunda de 10.000 reales por muerte de Porretti, y en octubre de 1787 consiguió la primera plaza dotada con 12.000 reales, por la muerte de Zayas.

En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I, fue nombrado en el puesto de primer violón (real decreto de 21.12.1809).

Monroy, además, sirvió en la cámara del príncipe Carlos, y después cuando ascendió al trono como Carlos IV, durante al menos 18 años (1778-1796). Su destino era principalmente la de actuar como contrabajo, ya que apenas consta otro contrabajo durante estos años. No llegó a obtener plaza fija en la Real Cámara de Carlos IV, pero su participación en la actividad musical de la cámara fue continua. En 1794 el rey adquirió un violón para él.

Monroy ha sido un músico prácticamente desconocido hasta hace poco tiempo, a pesar de ser uno de los más reconocidos violonchelistas y contrabajistas de su época, y poseer una producción de música instrumental notable como consta en el inventario de la Duquesa de Osuna, aunque no se sabe la localización actual de ninguna de sus obras. Precisamente, Monroy compatibilizó su trabajo en la Corte con la dedicación como contrabajista de la orquesta de la duquesa de Osuna desde 1781 hasta 1792, cuando tuvo lugar su disolución.

En la *Gaceta de Madrid* (nº 85, 22-X-1784, p. 888), se anuncia la venta de una obra suya: “Doce minuets á dos violines y baxo para bayle, con los paspies y su minues, dedicados á la Exma. Sra. Condesa de Benavente, por D. Ramon Monroy, Violon de la Real Capilla de S.M. [...] en la Librería del Castillo [...] su precio 8 rs. de vn.”.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 2 y 9; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 113 y 114; Personal, Cª 12367/34; BN, M 762; AHNN, Osuna, Cartas, 389-22, 390-1, 390-2, 390-4, 390-7, 391-1, 391-20, 391-21, 391-30, 391-31 y 392-16.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Solar-Quintes, 1958; Solar-Quintes, Gérard, 1963; Robledo, 1991; Sustaeta, 1993; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **ROIG Y SALES, FERNANDO.** Nació en Palma de Mallorca; falleció el 22 de febrero de 1802. Fagot.

Según él mismo expone en un memorial, se formó en el monasterio de Montserrat durante seis años, donde aprendió a tocar varios instrumentos: trompa, oboe, flauta, violón y en particular el fagot.

Fernando Roig pertenecía a una extensa familia de músicos. Su padre era profesor en el Seminario de Bergara. J. Bagüés en su estudio sobre esta institución aporta una extensa información acerca de esta familia antes de su llegada a Madrid. José Roig, su padre y un hermano, Juan, eran músicos y todos trabajaron en el citado Seminario. Según Bagüés, el padre enseñaba violín y su hermano Juan era su ayudante. Fernando entró como maestro de música de violón y flauta, el 15 de febrero de 1786, con 3.600 reales de sueldo anual. Impartía las materias de “instrumentos vocales y violón”. Permanecieron allí hasta que se cerró el colegio y se trasladaron en 1794 a Madrid.

En septiembre de 1796, después de haber participado en las academias del rey en Aranjuez, solicitó ser nombrado músico de cámara en los mismos términos que lo fueron Gaspar Barli, Francisco Vaccari y Alejandro Boucher. Sorprende esta petición por lo excesiva en cuanto a compararse con algunos de los mejores músicos de la cámara, no obstante, el propio Francisco Roig se considera un excelentísimo intérprete de fagot, “en el cual ha llegado a dulcificarlo y moderar la aspereza (propia de este instrumento) en tales términos que según la voz general de los mejores profesores de Europa, pasa por el tono más superior que se conoce”. No fue nombrado músico de la Real Cámara, aunque es probable que continuara su participación en las academias organizadas por el rey. En agosto de 1799 solicitó la plaza de fagot de la Real Capilla vacante por el fallecimiento de Mateo Soler, siendo nombrado en septiembre de 1799.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Bourlignieux, 1985; Martín Moreno, 1985; Bagüés, 1990-91.

- **RONDA, CRISTÓBAL.** Nació el 26 de mayo de 1766; falleció en Madrid el 15 de febrero de 1832. Violinista.

Según Subirá, en 1780 Iriarte había recomendado al violinista Cristóbal de Ronda, elogiando su buena escuela y destreza, “adquirida mucha parte en las Academias de mi casa”, información extraída de una carta autógrafa de Iriarte que se conserva entre los papeles Barbieri.

Cristóbal Ronda fue primer violín de las Descalzas Reales de Madrid. En 1797 era músico de la orquesta en el Teatro de los Caños del Peral y en 1801 también formaba parte de la orquesta del teatro. Ese mismo año se presentó a unas oposiciones de violín de la Real Capilla, y quedó en segundo lugar. Dos años después consiguió una plaza de violín junto a Francisco Balcaren, tras ganar ambos la oposición, en agosto de 1803. En estos años las plazas de violín y viola formaban una misma clase, por lo que quedó ocupando la última plaza de viola (la 16ª de la cuerda). Tras la renuncia de Balcaren en 1806 ascendió hasta la séptima plaza de violín, dotada con un sueldo de 8.000 reales.

En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I figura como viola primero (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

En 1817 pidió licencia para pasar a Ciudad Real. Se la concedió porque había suficientes violinistas para completar la orquesta. En agosto de 1821 solicitó una nueva licencia y en agosto de 1802 otra por cuatro meses para ir a tomar baños y aguas minerales, pero no consiguió que le pagasen dos mesadas que tenía devengadas.

Después de continuados ascensos, llegó a primer violín de la Real Capilla en 1830, tras la muerte de Juan Oliver. Le otorgaron además la cédula de preeminencia por lo que tenía permiso para asistir a la capilla sólo cuando pudiera, debido a su enfermedad.

Tuvo una hija llamada Joana, con la que vivía en la calle Fuencarral frente a la del Desengaño, nº 2, cuarto entresuelo.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 195 y 224/12; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 919/39.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Subirá, 1928-30; Martín Moreno, 1985; Robledo, 1991.

- **RONZI [RONCI], MELCHOR.** Nació en Bolonia. Violín, compositor y empresario teatral.

Natural de Bolonia, Ronzi se afincó en España en 1786, y un año después aparece como violinista de la orquesta del teatro de los Caños del Peral. En este mismo coliseo participó en varias temporadas de los conciertos cuaresmales iniciados en 1787.

Desde 1795 se le relaciona con la actividad teatral como empresario de compañías en el teatro de los Caños del Peral, ocupación que alternó con la de director e instrumentista; en 1798 organizaba conciertos, bailes públicos y representaciones de Oratorios. En 1802 asumió su mayor compromiso, cuando la Junta de Dirección de Teatros le facultó para hacerse cargo al mismo tiempo de los teatros Caños del Peral, Príncipe y de la Cruz. Pero no le fueron bien las cosas y se vio obligado a suspender pagos a los pocos meses. Tras este fracaso se fue a Barcelona, donde reinició su actividad empresarial, aunque también se arruinó. José I le encargó la reorganización de la compañía de ópera italiana de los Caños del Peral ocupando el puesto de primer violín y director de la orquesta.

Para el teatro compuso las únicas obras suyas que se conocen: *La fingida enferma por amor*, ópera en dos actos con texto de Comella que se estrenó el 25 de agosto de 1797 en el Teatro de la Cruz (conservada en el Biblioteca Histórica Municipal de Madrid), y *La oda*, estrenada el 17 de febrero de 1803 en el mismo escenario.

Su brillante carrera transcurrió principalmente en el ámbito teatral, aunque mantuvo vínculos con miembros de la nobleza como la duquesa de Osuna y también con la Corte.

Los vínculos de Melchor Ronzi con la casa de Osuna fueron estrechos y el músico contó con el apoyo de esta dama de la alta nobleza en sus iniciativas empresariales. La duquesa además tuvo a Ronzi como asesor para algunos asuntos musicales, como adquirir repertorio para las funciones de música y organizar algunas de las actividades en los años finales del siglo XVIII, cuando se estaba fraguando su prestigio en la capital, convirtiéndose en una de las personalidades más importantes de la música de la época. A Ronzi se deben además algunas iniciativas tan importantes como el proyecto para la creación de un Conservatorio, como ha estudiado Luis Robledo, así como el dominio de la actividad musical en los teatros madrileños, para lo que contó con la inestimable ayuda de su patrona la condesa-duquesa de Osuna.

Son muy escasos los datos de Ronzi en cuanto a su vinculación con la Corte bajo el reinado de Carlos IV. El 24 de septiembre de 1801 fue nombrado como “profesor de violín”, músico honorario de la Real Cámara de Carlos IV, con la concesión del uso de uniforme. No sabemos qué funciones desempeñaba, si participaba como instrumentista en las academias, si era maestro de instrumento de algún miembro de la familia real o si realmente fue un reconocimiento exclusivamente honorífico por su dilatada actividad musical al frente de los teatros.

Supo ganarse también el favor de José I, ya que en 1809 fue nombrado violín primero en la nueva planta de la Real Capilla y la Real Cámara (real decreto de 21 de diciembre de 1809), así como primer violín de los teatros de la corte.

**Fuentes:** AGP. Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15; AHNN, Osuna, Cartas 390-7, 391-10, 391-11, 391-12, 391-26, 391-30, 391-34, 392-2 y 392-15bis.

**Bibliografía:** Carmena y Millán, 1878; Cotarelo, 1917; J. Subirá: “Los conciertos espirituales...”, 1971; Martín Moreno, 1985; Robledo, 1991; Robledo, 2000-03; Ortega, 2004; Acker, 2007; Fernández Cortés, 2007.

**ROSQUELLAS [ROSQUILLAS].** Familia formada por los siguientes músicos: Jaime y Pablo, hermanos, ambos miembros de las Reales Guardias Españolas; Jaime tuvo tres hijos: Jaime, Francisco y Ramón; Pablo tuvo dos hijos: Pablo y Andrés.

- **ROSQUELLAS, JAIME.** Nació en Barcelona el 14 de febrero de 1738; falleció el 20 de marzo de 1806. Violín.

Jaime Rosquellas pertenece a una extensa familia de importantes músicos. Su hermano Pablo sirvió en la corte 23 años como músico en los dragones de Villaviciosa y de Reales Guardias Españolas. Su hijo Francisco, violón, entró a trabajar en la capilla, al igual que su sobrino, Andrés Rosquellas, hijo de Pablo, violinista.

Jaime entró en una plaza de violín de la Real Capilla en octubre de 1774, vacante por la muerte de Esteban Isern. En esta ocasión no sacaron la plaza a concurso, Jaime había opositado tres meses antes a otra vacante y se la dieron a él ya que había quedado graduado en segundo lugar. Este procedimiento ya se llevó a cabo anteriormente en la concesión de la plaza de Marcolini. Ascendió en la cuerda de los violines hasta alcanzar la segunda plaza en 1805, dotada con un sueldo anual de 12.000 reales.



Tuvo relación también con la cámara del príncipe Carlos. En 1780 Vicente Asensio encargado de los violines del príncipe, hizo unos arreglos a un Amati e informa de “que ha quedado a satisfacción de Domingo Rodil y Jaime Rosquellas”. En 1788 hay una amplia lista de músicos de la capilla llamados para servir al príncipe, entre ellos se cita a “Santiago Rosquillas” que por las fechas debe ser Jaime, ya que está citado entre los violines y no había otro.

Además de su carrera en la corte, según Saldoni, en 1803 estaba de primer violín en el palacio del duque de Medinaceli. En 1805 era violín de la orquesta de los conciertos del teatro de los Caños del Peral, que anunciaba el *Diario de Madrid* que iban a encargarse de la interpretación de cuatro dramas y los conciertos de música vocal e instrumental que los complementaban.

En alguna ocasión fue contratado como instrumentista en la casa de Osuna: en 1789 formó parte de la orquesta que amenizó los bailes por la proclamación de Carlos IV, celebrados el 1 de enero. La siguiente noticia sobre su contratación en esta casa noble es del 26 de septiembre de 1797, igualmente como violín de la orquesta de baile.

Como compositor, se conocen tres sonatas de violín y bajo, conservadas en el Arxiu Comarcal de la Segarra, en Cervera.

Jaime contrajo matrimonio en tres ocasiones, con Antonia Miró, Micaela Miralles y Antonia Torrens. A su muerte, le concedieron a su última mujer una pensión de viudedad de nueve reales diarios. Tuvo varios hijos, uno de su mismo nombre que se casó con Isabel López y murió el 7 de febrero de 1805, y dejó como heredero a su padre. Además tenía a Francisco Rosquellas y a Ramón, casado con Francisca Arenas.

Según Ruiz Casaux, Jaime Rosquellas poseía un violín Stradivarius.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, **C<sup>a</sup>** 124 y 138; Reinados, Carlos III leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 1-2; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; Personal, **C<sup>a</sup>** 2712-65; AHNN, Osuna, Cartas, 391-21.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Martín Moreno, 1985; C. Alonso, H. L. Goyena: “Rosquellas”, *DMEH*; Ortega, 2000; Ortega, 2004.

- **ROSQUELLAS, PABLO (MARIANO).** Nació en Madrid, el 17 de abril de 1784; falleció en Sucre (Bolivia) el 12 de julio de 1859. Violinista, tenor y compositor.

Entró en la última plaza de viola en la Real Capilla, vacante por la separación de Boucher en 1805. Rosquellas ganó esta plaza por oposición. Antes de entrar en la capilla era segundo violín en la capilla de la Soledad de Madrid. Ascendió en las plazas de viola hasta alcanzar la primera en noviembre de 1806.

En 1780 se presentó a una plaza de violín de la Real Capilla otro músico llamado Pablo Rosquellas, pero por las fechas no puede ser éste, probablemente fuera su padre.

En 1808 pidió licencia para ir a París para adquirir más conocimiento de su profesión. No se le dio permiso pues los violines de la capilla eran escasos; se explica que de los doce de planta, tres iban a las academias (Vaccari, Font y Cañada); Juan Colbran, tenía licencia; Rafael García estaba exento de asistir los días que iba a dar lección en el Seminario de Nobles; y los hermanos José y Joaquín Rodríguez de León se ausentaban con frecuencia. El propio Pablo Rosquellas no asistía tampoco con la constancia obligada. En marzo de 1809 era primer viola de la capilla. En 1815 además de violín de la capilla era viola de la Real Cámara. En julio de 1816 Rosquellas y Francisco Vaccari fueron reclamados para que regresasen de Londres y se reintegraran al servicio del rey.

Sin embargo, vez que Pablo Rosquellas salió de Madrid inició una importante carrera internacional que le llevó desde París a Londres y después hasta Sudamérica.

En 1840, desde la localidad de Chuquisaca (Bolivia), solicitó la tercera parte de los 19.262 reales y 17 maravedís que produjo el inventario de bienes muebles hallados en la casa de su hermano Andrés, primer violín de la Real Cámara y Capilla, y de 27.000 reales por los atrasos de sueldos que se le debían a su fallecimiento.

Como compositor publicó en Londres (ed. Clementi, 1820) *A Complete Tutor For The Spanish Guitar containing in addition to the fingered lessons and exercises, Spanish, Italian and English songs, with several National Airs Dedicated with the greatest respect to Her Royal Highness The Princess Charlotte of Wales*; se le atribuyen además obras como la ópera *El Califa de Bagdad*, representada en el Coliseo de Buenos Aires en 1825; *Variaciones para violín y orquesta*, 1823; la obertura *El Pampero*, 1828; *La batalla de Ayacucho*, para orquesta y banda militar, 1832, y varias canciones entre las que se encuentra *La Tirana*, que figura en el *Cancionero Argentino* de 1837 de Wilde, que gozó en su momento de gran popularidad. Hasta 1833 permaneció en Río de la Plata, participando intensamente de su movimiento musical, que compartía con otras actividades de tipo comercial. Radicado en Sucre, en 1836, fundó una Sociedad Filarmónica Dramática con la que ofreció conciertos y representaciones teatrales.

Un hijo suyo, Luis Pablo, nacido en Río de Janeiro, fue también una destacada figura de la música.

**Fuentes:** AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 124 y 224/12; Reinados, Carlos IV príncipe, leg. 15; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, C<sup>a</sup> 922-19 922/18 (Andrés Rosquellas).

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Gallego; Martín Moreno, 1985; Moreno, 1987; Gallego, 1988; Bourlignieux, 1992; C. Alonso, H. L. Goyena: “Rosquellas”, *DMEH*; G. Bourlignieux: “Rosquellas, Pablo (Mariano)”, *TNG*; Illari, 2001.

- **ROSQUELLAS, ANDRÉS.** Nació en Madrid el 29 de noviembre de 1781; falleció en Madrid el 9 de febrero de 1827. Violín.

En abril de 1795 solicitó la plaza de violín supernumerario de la Real Capilla que tenía Vaccari con opción a la primera vacante de viola. Según el informe “es sujeto de habilidad mérito que ha contraído en el servicio a S. M. y en el honor de haber tocado en sus reales academias considero arreglada la pretensión” (AGP, Personal, 922/19), pero propone hacerle primero un examen con otros profesores, no sólo para asegurarse más de su idoneidad sino para que en cierto modo no entre en la Real Capilla sin la oposición que previenen las constituciones. Su padre, Pablo Rosquellas, músico durante 23 años en el regimiento de Dragones de la Reina y en las Guardias Españolas, participó en las academias de Carlos IV príncipe y después cuando ascendió al trono y en el juego de Parejas, intercedió para que diesen una plaza a su hijo. Finalmente no le admitieron puesto que tan sólo tenía trece años, a pesar de que fue examinado por músicos de la capilla, entre ellos Brunetti, que lo consideraron de bastante habilidad.

En marzo de 1797 fue la madre de Andrés, y la viuda de Pablo, quien solicitó para su hijo una pensión, con el fin de que pudiera seguir formándose con Cayetano Brunetti, pero no se le concedió.

En 1798, tras el fallecimiento de Cayetano Brunetti, entró en la última plaza de viola Alejandro Boucher, que era supernumerario. La plaza de Boucher quedó entonces libre y la reclamó Andrés Rosquellas, que fue nombrado supernumerario con opción a la primera vacante de viola con un sueldo de 3.000 reales.

Pasada la invasión francesa, en 1814 escribió un memorial junto a Juan Font donde aseguraban que apoyar al rey y no servir al gobierno intruso, les había traído graves consecuencias. Demandan al rey la dispensa del pago de la media anata, como había hecho con Dámaso Cañada.

Consiguió una plaza de viola el 20 de agosto de 1815. En febrero 1821 le dieron una licencia para pasar a la sierra a restablecer su salud. No se encontraba bien, decía estar “atacado de los nervios” (AGP, Personal, 922/18).

Fuera de la corte, trabajó para la nobleza y el teatro. Era violín en la capilla de La Soledad, pero abandonó este puesto, y también el de músico del duque de Medinaceli que tenía con seis reales diarios para entrar al servicio real. En 1808 fue contratado como violín de la orquesta que financió la duquesa de Osuna en la función en honor de San Francisco de Borja que celebraba todos los años.

Participó en algunas ocasiones en los conciertos cuaresmales del coliseo de Los Caños del Peral: el 24 de marzo de 1792, y el 28 de marzo de 1797 interpretó un concierto de violín. En la temporada de 1804 formaba parte de la orquesta encargada de los conciertos

Vivía calle de los Peligros 18 cuarto 2º.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124 y 195; Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15; AHNN, Osuna, Cartas, 392-37.

**Biografía:** Saldoni, 1868-81; Mitjana, 1920; Moreno, 1988; Alonso, Goyena: “Rosquellas”, *DMEH*; Ortega, 2004.

- **ROSQUELLAS, FRANCISCO.** Nació en Barcelona, ca. 1766; falleció el 9 de agosto de 1849. Violonchelo.

Francisco era hijo de Jaime, violín de la Real Capilla, y de Antonia Miró.

Fue nombrado violonchelo de la Real Capilla el 24 de agosto de 1813, siendo antes supernumerario. Ascendió a primer violonchelo el 7 de enero de 1832. Asistía también a tocar a la Real Cámara. En junio de 1834 fue separado de su puesto, sin sueldo, junto a gran parte de sus compañeros.

Participó en los conciertos cuaresmales: el 14 de marzo de 1790, cuando tocó un concierto de violón, concierto que se repitió el 25 de marzo de 1792. La temporada de 1804 formaba parte de la orquesta que tenía que interpretar los conciertos de ese año.

En las nóminas de criados de julio de 1793 de la casa de Alba consta Francisco Rosquellas como violón, con un sueldo de 10 reales diarios. Igual que otros miembros de su familia fue contratado por la duquesa de Osuna para la orquesta que se encargó de tocar en la función de San Francisco de Borja, en 1808.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 195; Personal, Cª 922/10; AHNN, Osuna, 391-14, 391-21 y 392-37.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Mitjana, 1920; Ezquerro del Bayo, 1959; Ortega, 2004; Acker, 2007.

- **SABATINI, FELIPE.** Nació en Nápoles; falleció en El Escorial (Madrid), el 24 de noviembre de 1770. Violín.

Fue violinista en la capilla de las Descalzas Reales de Madrid. En septiembre de 1747 pidió plaza de violinista en la Real Capilla y fue nombrado con 200 ducados de sueldo. Para entonces había servido ya en el cuarto del rey y de la reina, y en la capilla cuando no había suficientes violines en ella. El informe, favorable a su nombramiento, resalta que es uno de los mejores intérpretes de su instrumento.

En la planta de 1756 ocupaba la novena plaza de violín con un sueldo de 7.500 reales anuales.

Desde el 5 de junio de 1761 fue nombrado maestro de violín del príncipe de Asturias (futuro Carlos IV) con un sueldo de 12.000 reales anuales. Como maestro de música y músico de cámara seguía a la familia real en las jornadas, por lo que percibía

el pago de 17 reales diarios de mesilla, además de tener costeadó el alojamiento y el transporte.

Sabatini estaba al cargo de la actividad musical de la cámara del príncipe, como se desprende de los pagos que recibía por ciertas responsabilidades de gestión, como reclutar y pagar a los músicos que participaban en las academias. El 25 de febrero de 1762 cobra 4.005 reales para repartir entre varios músicos que divirtieron al príncipe y los infantes en el día de San Sebastián y durante el Carnaval. El 30 de junio percibe 1.650 reales por su asistencia y la de sus compañeros de la Real Capilla al cuarto del príncipe los días 11 y 30 de mayo en Aranjuez. Recibe similares pagos en 1763 y 1764, cuando le pagan por “academias, comedias y bailes”. Continúan este tipo de pagos a Sabatini hasta 1767, y también su labor como intermediario, de manera que él cobraba y después repartía el dinero de sus compañeros de la capilla. Como encargado de la actividad musical de la cámara también es el responsable de adquirir el repertorio y los instrumentos necesarios para la música de cámara. Así, consta que controlaba la labor del violero Contreras. En 1770, tras su muerte, fue sustituido por Cayetano Brunetti.

En 1765 se le hizo un uniforme para la cámara, junto a Antonio Scio, Nicolás Conforto, José de Nebra y Manuel Camato

Se casó con María Ana García con quien tuvo cuatro hijos: María, Isabel, María Teresa y Joaquín. Después de la muerte de Sabatini su viuda recibía una pensión de 3.000 reales al año. El 8 de marzo de 1771 el príncipe le asignó además cuatro reales y medio para el puplaje de su hijo Joaquín. En febrero de 1802 su hija María, en nombre propio y de su hermano, solicitó la pensión que tenía su madre, puesto que estaba impedida, tenía que ir con muletas y su hijo estaba aún estudiando. Se le concedió hasta que tuvieran destino o edad de ganarlo. Lo solicitaron los dos hermanos en 1792 y luego, en 1802, ya solamente María, porque el hermano había fallecido.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10, 103/5 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe legs.1, 2, 12 y 45; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 938/6; BN, M 762.

**Bibliografía:** Soriano Fuertes, 1953-59; Martín Moreno, 1985; Gallego, 1988; Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual, 1988; Siemens, 1988; Ortega, 2000; Martínez Cuesta, 2003; G. Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005.

- **SAMARANCH (Y RAMONEDA), JOAQUÍN.** Nació en Terrassa (Barcelona); falleció el 5 de noviembre de 1805. Violón.

Era hijo de Joaquín Samaranch y Eulalia Ramoneda, ambos de Terrasa. Según Saldoni se formó en Montserrat. Fue músico de la capilla de la Encarnación de Madrid, puesto que abandonó para trasladarse a Toledo, donde fue admitido como violón de su capilla catedralicia el 31 de marzo de 1764. Allí contrajo matrimonio con María Francisca Rosell, originaria de Barcelona, hija de Vicente Rosell, de Villanueva, y de Raymund Argelagote de Llor, y hermana del maestro de capilla Juan Rosell, también de origen catalán. Rosell fue precisamente quien examinó a Samaranch antes de ser admitido en la catedral toledana. Abandonó la plaza de Toledo para ir a servir a la corte.

En agosto de 1784 entró en la última plaza de violón de la Real Capilla, dotada con 8.000 reales, después de ganar la oposición. En 1804 ascendió a la segunda dotada con 10.000 reales, en la que permaneció hasta su muerte.

Perteneció a la Concordia, hermandad de socorros para criados de la Real Capilla del rey, y era miembro activo de ella. Según Saldoni “fue su primer consiliario, hermano mayor y comisario de enfermos en cuyo ejercicio falleció”.

A su viuda, que a su muerte tenía 68 años, la concedieron una limosna. Entre los albaceas testamentarios de Samaranch estaban Gerónimo Germán y José Lidón, compañeros de la Real Capilla.

Es probable que fuera familiar, quizá hermano, de un José Samaranch y Ramoneda que fue músico en Murcia (*DMEH*).

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Ortega, 2000; C. Martínez Gil, 2003.

- **SARDINA, MANUEL.** Nació en 1775 ó 1776; falleció en Sigüenza (Guadalajara), el 16 de octubre de 1847. Bajón y fagot.

Fue bajón en la catedral de Segovia, y en marzo de 1799 fue nombrado para ocupar la tercera plaza de bajón de la Real Capilla por la muerte de Miguel de Lope. Esta plaza salió a concurso y fue el único opositor. Los examinadores nombrados fueron el maestro de capilla Antonio Ugena, Félix Ramos, Mateo Soler (aunque finalmente le sustituyó Pedro Garisuain), y Joaquín Isnar. Los informes en los que se le propone para la plaza dicen que “ha merecido grande censura y es sujeto adornado de las mejores cualidades morales” (AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3).

El 4 de marzo de 1799 envió la solicitud para participar en el concurso, en la que afirma haber tenido “el honor de ser examinado de orden de V.M. el año de 97 en el Real Sitio de San Ildefonso por los músicos de cámara Dn Cayetano Brunetti, Dn Joaquín Garisuain, y Dn Gaspar Barli, quienes le dieron su aprobación” (AGP, Real Capilla, caja 190). Es probable, por tanto, que participara en funciones de la capilla o de la cámara desde entonces.

En marzo de 1802 solicitó la vacante de fagot por la muerte de Fernando Roig. Prefería esta plaza por ser “menos penosa que la suya” (AGP, Personal, 984/22). A pesar de que el informe señala que era muy buen bajonista y también buen fagot, no se le adjudicó. Esta plaza de fagot salió a oposición en mayo de 1802, y se presentaron Sardina, Juan Guillermo Maus y Lorenzo Geisel, que la ganó.

José I le incluyó en la nueva planta de la Real Cámara y Capilla como fagot, junto a Félix Ramos (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

En 1814 pidió colocación para un hijo que salía del colegio y además que entrase otro de sus hijos en su lugar. El maestro de capilla, José Lidón, era partidario por los dilatados servicios de Sardina en la capilla, pero el problema es era edad del hijo que pretendía entrar, que excedía notablemente a la establecida.

El 7 y 8 de septiembre de 1815 fue encargado de dirigir la capilla de música en la función que tuvo lugar en Navalcarnero a María Santísima de la Concepción por el regreso del rey. De nuevo con el informe favorable del maestro de capilla José Lidón, se le permitieron 6 días de licencia de asistencia a la Real Capilla para poder asistir a esta función.

En marzo de 1819 fue jubilado en sus funciones como músico de la Real Capilla con 11.000 reales de pensión, por sus veinte años de servicio y por una afección de pecho. Esta pensión estaba condicionada a que fuera recolocado en otro puesto. En marzo de 1819 solicitó plaza supernumeraria de conserje del palacio del Pardo con opción a la vacante, con la cual ahorraría el erario real el sueldo de jubilación, y pidió una habitación de las muchas que habría desocupadas. No se le concede debido a que estos destinos siempre se proveen en los ayudas de furriera del cuarto del rey.

El mismo mes de marzo de 1819 pidió licencia para ir a Salamanca porque su hijo de 18 años iba a estudiar leyes y cánones en aquella universidad, ya que no había esta carrera en la corte. En abril de ese mismo año 1819 solicitó licencia para ir a Béjar,

porque allí estaba su hijo Joaquín, que disfrutaba de cuatro beneficios eclesiásticos. En noviembre ya se encontraba en Béjar, y desde mayo hasta fin de octubre se trasladó a Plasencia para atender a la educación de otro de sus hijos (tuvo doce hijos), beneficiado en dicha ciudad, donde estudiaba filosofía. En noviembre de 1819 reclamó que las órdenes de pago de la tesorería se hicieran allí.

En septiembre de 1825, después de una larga enfermedad de dos años y medio, falleció su mujer. Esto le ocasionó muchos gastos, y solicitó ir a la villa de Atienza donde tenía un hermano. Dos años después, en mayo de 1827, solicitó una canonjía vacante en la catedral de Sigüenza, pero ante la falta de indicios de tener vocación eclesiástica, se le niega. En marzo de 1833 requirió un adelanto de dinero sobre su sueldo para hacer frente a los gastos ocasionados al haber concedido el rey a su hijo menor de siete años, Manuel, una pensión de 4.000 reales sobre la mitra de Lérida.

Después de ser separado del real servicio sin sueldo (por la real orden de 6 de junio de 1834), en 1835 se trasladó finalmente a Sigüenza.

Según consta en el *Diario de Madrid* (14 de octubre de 1805), obtuvo el permiso real para abrir una “escuela de primeros rudimentos de música y solfeo prácticos con arreglo al plan que ha presentado bajo las instrucciones que publicó el Real Seminario de Nobles, dispuestas por el M. R. P. M. Fr. Pedro Carrera y Lanchares, Predicador general y Organista primero en su Convento del Carmen Calzado de esta Corte: situada en la plazuela de Santo Domingo, núm. 3, frente de la Guardia”; cada alumno debía abonar una cantidad mensual de 30 reales. Las clases para los alumnos de hasta 15 años serían por la mañana de once a doce y media, y para los más mayores se acordaría personalmente.

El 27 de septiembre de 1806 en el mismo *Diario*, se publica la noticia de que se le ha pedido que publique el método de solfeo que emplea, demandado por la corte y otros colegios de catedrales y conventos. El autor del método es José de Zayas, compañero suyo en la Real Capilla, y fue terminado por José Lidón, quien añade los bajos, por encontrarse Zayas enfermo. El método se vendía en la casa del propio Sardina. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional (M/866): “Solfeo práctico/por Dn Josef de Zayas primer violón de la Rl Capilla/Como se da en la primitiva escuela de música en esta corte con real aprobación de S.M. (que dios guarde) al cargo de su director y maestro Dn Manuel Sardina profesor de la Real Capilla. Vive calle de Alcalá numero 2, cuarto 3º casa del Diario Año de 1816. Madrid”. Hay además otros dos métodos de Solfeo de Zayas, el primer y segundo tomo de la “Escuela práctica de solfear” (BN, M/1242 y M/1191).

Sardina estuvo casado con Joana Julián, con probabilidad familia de varios músicos de viento del mismo apellido que trabajaron en la corte.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124, 190, 195 y 224/12; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 114; Personal, Cª 984/22. BN, M/866, M/ 1191 y M/1242.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Barbieri, 1988; M. Sanhuesa Fonseca: “Sardina, Manuel”, *DMEH*; López-Calo, 1990; Robledo, 1991; Acker, 2007.

- **SARRIER [CHARRIER] (RODARTE), ANTONIO.** Falleció el 8 de septiembre de 1761. Trompa, clarín, timbal y compositor.

Según indica N. Morales (2007) era hijo de Juan Charrier Cosina (trompeta en las Reales Caballerizas) y María Rodarte.

Sarrier ocupó diversos puestos en la Corte como intérprete de instrumentos de viento. Desde 1726 fue timbalero de la Real Caballeriza ocupando la plaza que tuvo José Rodarte, su abuelo materno. Ya desde 1723 la venía ejerciendo por ausencia y

enfermedades de su predecesor. En 1735 pasó a ocupar el puesto de trompeta de la Real Caballeriza, vacante por el fallecimiento de Manuel Galaz. Fue nombrado clarín de la Real Capilla en abril de 1749, y en la nueva planta de 1756 establecida por Fernando VI ocupó esa misma plaza con una dotación de 10.000 reales anuales. Sarrier, junto a muchos compañeros de la Capilla Real, integraba la orquesta de las funciones ofrecidas en el Teatro del Buen Retiro entre 1747 y 1758, dirigidas por Farinelli.

Se casó con Antonia Hidalgo, que al morir su marido recibió una pensión de seis reales diarios.

La única obra que se conoce de Sarrier es la *Sinfonía a pequeña orquesta*. Esta obra fue descubierta por Miguel Bernal, quien estudió la música conservada en el Conservatorio de Las Rosas, en Morelia (México), primer conservatorio del país. Ante el desconocimiento de la figura de Sarrier, se creía que era mexicano o que había trabajado en México, hasta que R. Miranda encontró datos sobre este músico y lo relacionó con el Antonio Sarrier de la Corte madrileña. La importancia de su obra radica en lo temprano de su fecha y en ser la primera manifestación de la forma sonata en América. No se sabe si la partitura procede del Palacio Real de Madrid y si fue realizada por alguno de los copistas de la Capilla Real, pues aunque la plantilla que precisa es adecuada a la orquesta no se ha realizado aún un estudio de la fuente.

Su hermano Juan también era instrumentista. En 1735, al pasar Antonio a la plaza de trompeta, Juan ocupó la que éste había dejado de timbalero en la Real Caballeriza.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/1, 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3. Personal, C<sup>a</sup> 985/23 y 985/24; BN, M 762.

**Bibliografía:** Bernal Jiménez, 1939; Pulido, 1978; Velazco, 1988; Miranda, 1997; J. Ortega: “Sarrier [Charrier]”, *DMEH*; R. Miranda: “Sarrier, Antonio”, *TNG*, Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **SCHEFFLER, ANTONIO.** Nació en Nápoles; falleció el 21 de mayo de 1788. Trompa.

Scheffler fue músico en el Real Cuerpo de Guardias Españolas. Junto a su compañero José Princraut, solicitó la plaza de trompa en la Real Capilla por haber estado sirviendo en todas las funciones reales desde 1738 a las órdenes de Farinelli. Fue nombrado para la plaza de trompa de la Real Capilla el 27 de junio de 1748, con un sueldo de 300 ducados, como Princraut. En la planta de 1749 su plaza estaba dotada con 9.000 reales de vellón al año, lo mismo que en la planta de 1756, cuando ocupaba la plaza segunda de trompa.

Después de su nombramiento en la capilla continuó asistiendo a las jornadas de Aranjuez para servir a Fernando VI y María Bárbara de Braganza, siempre a las órdenes de Farinelli que dirigía las funciones musicales.

En 1780 participó como juez en la oposición a fagot de la Real Capilla, pero no pudo firmar la censura por “haberle ocupado estos días la gota la mano”.

Al morir llevaba 40 años al servicio de la capilla (de 1738 a 1788) y en la cámara.

Se casó con María Tobías, quien después de la muerte de Scheffler solicitó la pensión de viudedad. Dice que consumió en la larga enfermedad que padeció Scheffler los medios que tenía y se quedó en la miseria. Entonces tenía dos hijos, uno de ellos en el Colegio de Niños Cantores (Bernabé Scheffler, que entró en enero de 1787), que no estaba en disposición de colocarse aún y que la hija que era menor de edad. La viuda tenía también una “enfermedad incurable”. Se le asignaron cuatro reales diarios de pensión. En enero 1793 pidió una limosna, insistiendo en que tenía que mantener dos hijos, por lo que le concedieron 500 reales. En 1801 volvió a reclamar una ayuda porque se le quedaba corta la pensión. A su muerte, la pensión pasó a la hija, Micaela Scheffler, por orden de 13 de abril de 1804, hasta que tomara estado. Su hija vivía en la calle Silva

nº 9 cuarto 2º. El hijo, Bernabé Scheffler, después de terminar su formación en el colegio el 10 de agosto de 1802 fue nombrado para una plaza de contralto de la Real Capilla.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 10, 103/5, 124, 195; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, leg. 46; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Registros, tomos 113 y 114; Personal, Cª 977/2; BN, M 762.

**Bibliografía:** Farinelli, 1758; Saldoni, 1868-81; Ortega, 2000.

- **SCHENBERGER, MIGUEL.** Nació en 1726 ó 1727; falleció el 5 de noviembre de 1774. Trompa y clarín.

Entró a ocupar la segunda plaza de clarín de la Real Capilla en mayo de 1762 con un sueldo de 10.000 reales anuales. Esa plaza se encontraba vacante desde hacía seis meses antes, ya que querían esperar para que se presentasen los mejores instrumentistas. Concuraron cinco: Gerónimo Boca, Juan Marini, Miguel Schenberger, Francisco Isabela y José Servida. El tribunal estaba formado por el maestro de capilla Corselli, Manuel Cavaza, Felipe Crespo, José Princraut y Antonio Scheffler. Schenberger y José Servida quedaron los primeros. Las reticencias para nombrar a Schenberger era su edad, 35 años, y las dudas para nombrar a Servida se debían a que le faltaba un diente y esto le podía dificultar en la interpretación de los bajos. Optaron finalmente por Schenberger. Isabela quedó tercero y fue nombrado supernumerario años después. José Servida tenía 23 años (por lo que habría nacido en 1739) y venía de Santiago para la oposición. Entre los concursantes estaba también Marini, que según los examinadores era muy ruidoso y no obtuvo ningún voto.

Miguel Schenberger se casó con Catalina Vidal, quien a su muerte solicitó la pensión de viudedad que se concedía a las mujeres de los criados de la Real Capilla. Le asignaron cinco reales diarios mientras se mantuviera viuda. Catalina dice que su marido estuvo seis años muy enfermo antes de morir, así que si entró en 1762, murió en 1774 y estuvo seis años muy enfermo, sólo sirvió seis en la capilla de manera efectiva. Schenberger, cuando murió, tenía una hija menor de edad.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 10 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3.

**Bibliografía:** Ortega, 2000.

- **SESSÉ (BELTRÁN), BASILIO.** Nació en Zaragoza el 22 de marzo de 1756; falleció en Toledo el 22 de febrero de 1816. Organista y compositor.

Era hijo de Juan Sessé, organista de la Real Capilla, y de María Magdalena Beltrán. Se formó en la música con su padre, siendo organista como él.

En 1775 se presentó a unas oposiciones para cubrir la plaza cuarta de organista de la Real Capilla. Entre los examinadores se encontraba su padre, que renunció al encontrarse su hijo entre los concursantes. La plaza la consiguió Félix Máximo López.

En 1788 intentó de nuevo entrar como organista en la institución palatina, pero ganó la plaza Teixidor. Teixidor era vicemaestro, así que con su paso a la de organista, quedaba la otra plaza vacante y la solicitó Basilio Sessé, en ese momento capellán en las Descalzas Reales. Cuenta en su petición con una carta de recomendación de la condesa de Santa Eugenia.

Teniendo en cuenta los méritos que presentaba, entre ellos uno decisivo, ser presbítero, se decidió su nombramiento como vicemaestro y vicerrector del Colegio de Niños Cantores. Una vez en el puesto y conocer sus obligaciones y que le pagarían



solamente 6.000 reales renunció a ella, por lo que realmente nunca la llegó a ejercer. Entre los motivos que alegó estaba en primer lugar que no podía compaginar el puesto de vicerrector con la capellanía que tenía en las Descalzas, y especialmente por el capítulo sexto de las funciones que tenía como vicerrector: “enseñar la doctrina cristiana a los colegiales y cuidar aprendan de memoria el catecismo; como también, si alguno de los niños cantores no estuviese bien instruido en leer y escribir enseñarle” (AGP, Real Capilla, caja 138). Sobre este punto, Sessé se muestra categórico al considerar que esta se alejaba mucho de su nivel profesional: “No puedo dejar de decir que con esta obligación, de ningún modo aceptaré la plaza de vicerrector por ser enteramente opuesto al honor y estimación de la carrera que tengo; y del puesto y destino tan honorífico que ocupo en mi iglesia: y no menos mi educación y nacimiento” (AGP, Real Capilla, caja 138). Pero había otras pesadas cargas en este puesto: la obligación de rezar con los colegiales el rosario diariamente y acompañarles a la salida y la vuelta del colegio diariamente. Sessé propuso, que por los 6.000 reales, se haría cargo únicamente de la plaza de vicemaestro. Aunque era poco dinero por esta plaza sí sacrificaría sus intereses. Pero las autoridades palatinas no aceptaron esta propuesta.

Tras la renuncia de Sessé, se resolvió finalmente el problema de la dotación de este puesto separando la plaza en dos cargos: uno de vicemaestro y otro de vicerrector y recayeron sobre dos integrantes de la capilla: Lidón, organista principal, fue nombrado vicemaestro y Santos García Cano, profesor de gramática del colegio, vicerrector del mismo colegio. Se repartieron ambos los 6.000 reales, obteniendo 3.000 reales más cada uno, que se añadieron al sueldo que ya percibían.

Basilio Sessé, tras la muerte de Oxinaga en 1790, se fue a Toledo como organista.

Como compositor, Sessé es autor de varias obras para tecla, que se encuentran en el Centro de Investigación de Música Religiosa Española de Santiago de Compostela, según informa José López-Caló (*DMEH*). Hay una sonata suya en un cuaderno manuscrito de música de tecla del Conservatorio de Madrid, que contiene sonatas de Lidón, Scarlatti y una de Boccherini, entre otros autores.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Reinados, Carlos III, leg. 241; Registros, tomo 113; Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ms. Navarrete Roda, leg. 35-505 (bis).

**Bibliografía:** Preciado, 1984; Martín Moreno, 1985; Bourlignieux, 1987; J. López Caló: “Sesé [Sessé]”, *DMEH*; Morales, 2005.

- **SESSÉ (Y BALAGUER), JUAN.** Nació en Calanda, cerca de Alcañiz (Zaragoza) el 24 de mayo de 1736; falleció en Madrid el 17 de marzo de 1801. Organista y compositor.

Era hijo de Pablo Sessé y Espín y de Teresa Balaguer y Pérez y padre de Basilio Sessé. Según Bourlignieux, que facilita numerosos datos biográficos –procedentes muchos de ellos de Latassa y Ortín– su familia pertenecía a la pequeña nobleza de Aragón. Comenzó a estudiar en su ciudad natal primeras letras y latín. Luego se trasladó al colegio de Padres Escolapios en Alcañiz y después fue a Zaragoza a estudiar filosofía, pero renunció porque padecía “repetidas fluxiones a los ojos”. Regresó a Calanda y allí se dedicó a la música con el organista de la iglesia parroquial, durante un mes, donde mostró extraordinarias dotes. Fue a Zaragoza, donde recibió lecciones de Joaquín de Nebra, primer organista de la Seo. Estudió composición con Luis Serra, maestro de capilla de la basílica metropolitana del Pilar y después se fue a Madrid, según Bourlignieux, hacia 1760, con 24 años.

En Madrid obtuvo el puesto de maestro de capilla y organista de la iglesia del Oratorio Real de San Felipe Neri. En esos años daba clases de clave y de música

moderna a la mejor sociedad aristocrática y elegante madrileña, logrando así, según sus propias palabras “conveniencias y amigos”.

En octubre de 1768 se presentó a la oposición de organista de la Real Capilla que ganó José Lidón. Dos meses después en diciembre, le concedieron la última plaza de organista de la Real Capilla sin volver a convocar oposición, puesto que en aquella quedó en segundo lugar. Destacan para el nombramiento “su porte y costumbres, he hallado ser bellísimas de edad fresca y sobre todo gran compositor y singular manejo en el órgano” (AGP, Real Capilla, caja 138 y Reinados, Carlos III, leg. 240). En 1775, tras la muerte de José Moreno Polo ascendió a la tercera plaza, dotada con 9.000 reales. En 1788 pasó a la segunda, con un sueldo de 12.000 reales. Conservó este puesto hasta su muerte.

En febrero de 1788 su hijo Basilio se presentó a una oposición de organista, y aunque en principio Sessé estaba nombrado como examinador, fue sustituido por José de Zayas. El propio Sessé renunció a ser miembro del tribunal como ya hizo en 1775 cuando se presentó también su hijo a la plaza que ganó Félix Máximo López.

Junto a su labor de organista de la Real Capilla, Sessé fue un reputado clavecinista. En 1771 consta un “Sessé”, del que no se indica el nombre, como intérprete de la parte de clave en una tragedia representada en la casa de la condesa de Benavente. Otra prueba evidente de su prestigio, que le vincula igualmente con el ámbito de la nobleza, es haber sido el encargado de firmar la tasación del clave que poseía el XII duque de Alba, después de su muerte, en 1777. En julio de 1793 está incluido en las nóminas de criados de la duquesa de Villahermosa, con un sueldo de 6 reales diarios como maestro de clave.

De su matrimonio con María Beltrán y Becha, natural de Zaragoza, tuvo cuatro hijos: Basilio, José, Raymundo y Vicente Manuel. Sessé se casó en 1777 con María Antonia de la Llera, madre de María Paula Monzón, que se casó con el violinista Pascual Juan Carriles. Además del mencionado Basilio, otro de sus hijos, José (nacido el 5 de febrero de 1764), fue alumno de los Reales Estudios de San Isidro y escribiente al servicio de Carlos IV. Otro hijo, Raymundo, nacido en 1773, fue militar.

Según Subirá al morir era viudo y residía en la calle del Olivo, 19. Nombró testamentarios a sus hijos Basilio y José y herederos a estos dos más los hijos de su segunda mujer. Sessé era un miembro destacado de La Concordia funeral, en la que era tesorero.

Juan Sessé es un destacado compositor de música de tecla de la segunda mitad del siglo XVIII. Alguna de sus obras fueron editadas en su época, como las *Seis fugas para órgano y clave* de 1773, algo poco común en un momento en que la actividad de la imprenta en España era muy escasa. En la prensa surgen de manera continuada anuncios sobre la venta de sus obras. En la década de 1770 y primeros años de la de 1780 aparecen en la *Gaceta de Madrid*, y desde 1786 se publicitan también en el *Diario de Madrid*. El último anuncio es de 1808, en el *Diario de Madrid*. Se venden obras organísticas para las funciones litúrgicas, sonatas nuevas para clavicordio que pueden servir para órgano (que se anuncian dos años después “corregidas de algunas faltas de impresión”), divertimentos para clave o forte piano y tres cuadernos de piezas didácticas para clave, forte piano y órgano. Desde 1792 se presenta principalmente música para forte piano.

Su música ha interesado a numerosos investigadores, como A. Howell y A. Espinosa que han estudiado y editado algunas de sus obras (como las *Seis fugas para órgano y clave*, ed. A. Howell, Madrid, UME, 1976).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/3, 104/3 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240, Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 112; BN, M762.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Mitjana, 1920; Subirá, 1958; Ezquerro del Bayo, 1959; Howell, 1981; Martín Moreno, 1985; Bourlignieux, 1987; Barbieri, 1988; *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, 1989; Gosálvez Lara, 1995; A. Howell, A. Espinosa: “Sessé [Sesé] y Balaguer, Juan de”, *TNG*; J. López-Calo: “Sessé”, *DMEH*; Ortega, 2004; Truett Hollis, 2004.

- **SOLER (RAMOS), MATEO.** Nació en Martorell (Barcelona), en 1729; falleció el 15 de agosto de 1799. Fagot y compositor.

Era hijo de Mateo Soler Mencía, músico, y de Teresa Ramos, y hermano, además, del conocido compositor y organista Antonio Soler.

Fue fagot de las Reales Guardias Walonas y de las Descalzas Reales, cargos que ocupaba cuando se presentó a la oposición de una plaza de fagot vacante en la Real Capilla tras el fallecimiento de Francisco Bordas y fue nombrado en junio de 1780. A la oposición se presentaron además Andrés Julián y Vicente Juliá y Malveau.

Fue músico de cámara, con un sueldo de 3.000 reales que recibía como gratificación anual. Al estar enfermo le sustituía Pedro Garisuain, que en 1798 solicitó que se le abonaran a él los 3.000 reales, ya que por sustituirle no cobraba sueldo alguno. Finalmente se resolvió que cobrasen la mitad cada uno. La asistencia de Garisuain a la cámara era diaria, según consta en el informe, por lo que se supone que la de Mateo Soler también lo era antes de que su enfermedad se lo impidiese. Soler debía estar completamente incapacitado, puesto que otro músico de las Reales Guardias, Juan Guillermo Maus, pidió en agosto de ese año una plaza de fagot en la Real Capilla, ya que Soler había quedado completamente imposibilitado por una grave enfermedad.

En 1792 tenía dos acreedores y para pagar las deudas le embargaron dos terceras partes del sueldo.

Según Subirá, el 15 de febrero de 1795 había otorgado poder para testar en compañía de su mujer, señalando cada uno “24 misas su limosna, a quatro reales” y nombrando testamentarios a Antonio Ugena, maestro de capilla, y Francisco Pérez, capellán de altar también de la Real Capilla.

Dos años antes de morir, en agosto de 1797 solicitó una ayuda económica, pues se hallaba enfermo de “perlesía” (AGP, Real Capilla, caja 124 y Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3). Al llevar bastante tiempo enfermo esto le había ocasionado serios gastos y su mujer también estaba enferma, por lo que se le dieron 500 reales de ayuda de costa para ir a tomar aguas minerales.

Bourlignieux da el lugar y fecha de nacimiento y otros datos biográficos, como que estuvo casado dos veces, y que tuvo una hija con su primera mujer. Su segunda mujer, Agustina Retamar, a la muerte de Soler percibió seis reales diarios de pensión de viudedad.

Soler compuso una sonata en tres tiempos para una oposición de fagot en 1784. Esta obra se conserva en el Archivo General de Palacio. Ver edición crítica nº 17.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113.

**Bibliografía:** Subirá, 1958; Sánchez, 1975; Bourlignieux, 1985; Peris, 1993; Truett Hollis, 1999; Ortega, 2000.

- **TEIXIDOR (Y BARCELÒ), JOSÉ (FRANCISCO).** Nació en Serós (Lleida), en 1751 ó 1752; falleció después de 1811. Organista, teórico y compositor; vicemaestro de la Real Capilla y vicerrector del Colegio de Niños Cantores.

Pertenece a una familia de músicos, y es posible que esté emparentado con Domingo Teixidor, maestro de la catedral de Lérida. Es probable por tanto que recibiera en el seno familiar las primeras nociones musicales. Desconocemos la fecha y el motivo de su marcha a Madrid. Según algunas fuentes se formó con Antonio Soler en El Escorial.

Fue primer organista de las Descalzas Reales desde 1774, año en que ganó una “lucida” oposición. Pasó después, en julio de 1778, a ocupar la plaza de vicemaestro de la Real Capilla, cargo que llevaba aparejado el de vicerrector del Colegio de Niños Cantores. Al quedar vacante esta plaza por ascenso de Ugena al magisterio de la capilla, se presentaron varios pretendientes, entre los que se eligió a Teixidor. Sin embargo, al poco tiempo, se dio cuenta de que no cobraría lo que él suponía, 14.000 reales con los que estaba dotada la plaza en el decreto de su creación, sino solamente los 6.000 reales que percibían Nebra y Ugena, sus anteriores poseedores. Teixidor, decepcionado por ello, aseguraba que con el sueldo de organista de Las Descalzas, siendo capellán titular de las capellanías que mandó fundar la emperatriz María de Austria, percibía un sueldo de 1.000 ducados anuales (11.000 reales). Se queja reiteradamente de que no le dan el sueldo íntegro de 14.000 reales, habiendo renunciado a una plaza mejor. En estos años Teixidor contempló la posibilidad de marcharse a otro destino y optó a algunas plazas vacantes en otros centros religiosos importantes. En 1781 se presentó a la oposición del magisterio de la catedral de Córdoba y en 1784 a la de Santiago de Compostela, ambas sin éxito.

En 1781 se presentó en la propia corte (junto a Félix Máximo López, Lino del Río, Eusebio Ochoa y Vicente Manso) a una plaza vacante de maestro de primeros rudimentos de música para el Colegio de Niños Cantores, pero la obtuvo Lino del Río.

Teixidor nunca consiguió mejorar este sueldo y su actitud en el ejercicio de sus cargos, a juicio del patriarca de las Indias, no fue ejemplar. Desde que entró en la Real Capilla en 1778, debió abandonar el estado eclesiástico, algo que no gustó a las autoridades. De hecho, cuando se procedió a cubrir la plaza de vicemaestro que Teixidor dejó vacante en 1788 al pasar a la de organista, el patriarca afirma que “este empleo, especialmente el de vicerrector, debe recaer en eclesiástico ya por pedirlo así sus constituciones, y ya por la mejor educación y gobierno de aquellos alumnos, que con este último, y por carecer de esta cualidad, no han estado a mi satisfacción” (AGP, Real Capilla, caja 138).

En marzo de 1788, tras ganar las oposiciones a las que se presentaron cuatro concursantes (además de Teixidor, estaban Basilio Sessé, Manuel Dancha y Enche y Guillermo Ferrer), accedió a la plaza cuarta de organista de la Real Capilla. A pesar de que, según los examinadores, el mejor en la realización de los ejercicios fue Basilio Sessé, decidieron proponer a Teixidor, de manera que consiguió así permanecer al servicio en la corte pero dimitir del puesto de vicemaestro y vicerrector, cuyas condiciones económicas no le compensaban en absoluto por la enorme dedicación y responsabilidad que requerían. Así, fue nombrado en la última plaza de organista en marzo de 1788, con un sueldo de 6.000 reales anuales. Pasó en 1801 tras la muerte de Juan Sessé a la plaza de tercero, dotada con 9.000 reales. En 1805, tras ascender Lidón a la plaza de maestro de la Real Capilla, ascendió a la plaza segunda, con 12.000 reales anuales.

Según documentos procedentes del legado Barbieri, Teixidor, cuando era organista tercero, se quejaba de que al estar Marchal destinado a la cámara y no asistir a la capilla, se veía aumentado el trabajo de los tres que sí tenían obligación de asistir a la capilla. Esto obligó a reestructurar el trabajo de los tres organistas. Debido a estas quejas, se optó por contar con un hijo de Félix Máximo López, Ambrosio López, como supernumerario para que supliera a Marchal en 1801.

Las últimas noticias conocidas de su biografía indican que no sirvió bajo el gobierno de José I, ya que no consta en la planta de músicos formada por el monarca, vigente desde 1 de enero de 1810. Debió de morir poco después ya que, una vez repuesto Fernando VII en el trono en 1814, no pretendió ser rehabilitado en ninguno de sus puestos como hicieron la mayor parte de los músicos que habían servido con anterioridad en la capilla y cámara reales.

En abril de 1836 un nieto suyo (lo que confirma que abandonó el estado eclesiástico y tuvo descendencia) solicitaba que le abonases los sueldos que le adeudaban desde 1808 hasta 11 de junio de 1811 en que se le formalizó la liquidación. Esto hace posible que su fecha de muerte sea precisamente 1811, aunque Saldoni dice que falleció en los años 1814-15 en Murcia.

Teixidor ha dejado una obra compositiva muy importante. Como vicemaestro no debió de esforzarse en colaborar en la composición de obras para las funciones de la Real Capilla, a pesar de que esa era una parte importante de sus obligaciones, ya que solamente se conservan en el palacio real de Madrid dos misas (1779 y 1780) y unas vísperas (1781). Su desacuerdo total con la escasa retribución que percibía por un puesto de tanta responsabilidad como era el de vicemaestro y vicerrector, quizá le empujaron a no cumplir mejor con sus obligaciones. Ya hemos dicho antes que el Patriarca de las Indias no quedó muy satisfecho tampoco de su desempeño como vicerrector.

Otras obras se conservan en el Monasterio de El Escorial, relacionadas quizá con el posible periodo de aprendizaje con su maestro Antonio Soler. Estas obras son consideradas como de una etapa de formación, sin embargo, hay que precisar que sus obras religiosas no han sido estudiadas hasta el momento.

Teixidor también compuso música para tecla. El infante don Gabriel le pagó en 1775 a través de su músico de cámara Nicolás Conforto, 1.204 reales por seis sonatas para clave que compuesto para él. Otra de sus sonatas para clave o fortepiano fue anunciada en la *Gaceta de Madrid* (25 de junio de 1794), uno de cuyos ejemplares se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid (editada por P. González Casado). Entre lo más relevante de su producción se encuentra una serie de seis cuartetos de cuerda, anteriores a 1801, fecha en que fue publicado uno de ellos por la imprenta Nueva de Música en Madrid. En el inventario de música del infante don Gabriel se citan además 12 conciertos para órgano de Teixidor, que no se conservan, pero que ampliaría el panorama de los escasos conciertos de estos años en España.

La figura de Teixidor, a pesar de su destacada trayectoria, es reconocida sobre todo por ser el primer autor que escribió una historia de la música. Esta obra (editada en 1996 por Begoña Lolo), ha sido una fuente fundamental para historias posteriores, como la de Soriano Fuertes o Mitjana. Asimismo, Teixidor ha dejado un buen número de obras teóricas de carácter didáctico; un método de composición, un catecismo musical, un método de tecla..., lo que indica que llevó a cabo una relevante labor pedagógica.

Teixidor, en sus múltiples facetas de organista, compositor, maestro y teórico, es uno de los músicos más destacados de la música española de su época, que merecería un estudio sistemático, aún no realizado, de todas sus actividades.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 138; Carlos III, legs. 240 y 241; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 1024/3.

**Bibliografía:** Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919; Mitjana, 1920; Sánchez, 1975; Rubio, 1976; Rey Marcos: “José Teixidor...”, 1978; Rey: “Manuscritos de música ...”, 1978; A. Martín Moreno, 1985; Barbieri, 1988; Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual, 1988; J. Martí, J. Teixidor, J. T. de Murguía, J. Codina: *Obras para fortepiano*, ed. P. González Casado, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1991; Pavía, 1991, 173-193; Peris, 1993; Gosálvez Lara, 1995; B. Lolo (ed.), 1996; B. Lolo: “Teixidor y Barcelò, José”, *DMEH*; Martínez Cuesta, 2003; Acker, 2007; Pavía, 2009; Simarro, 2009.

- **TERRI, GABRIEL.** Nació en Premià (Barcelona), hacia 1705; falleció el 4 de octubre de 1775. Violinista.

Era hijo de Gabriel Terri y de Inés Manalt, tía de Francisco Manalt, otro violinista de la corte.

Accedió a la Real Capilla como violín en febrero de 1724 después de realizar un examen, quedando en segundo lugar, por detrás de Geminiani. Se le asignó un sueldo de 500 ducados. En mayo de 1740, a Gabriel Terri, Domingo Porretti y Domingo Ciani, músicos de la Real Capilla, recibieron la misma gratificación que los otros músicos, que no siendo de la Real Capilla, fueron a Aranjuez. Estos músicos de la capilla acudían habitualmente a acompañar al cantante Farinelli en sus actuaciones diarias en el cuarto del rey.

En 1747 fue nombrado violín de cámara con el sueldo de 7.529 reales, que se añadieron a los 900 ducados que tenía de la plaza de violín de la capilla. En la planta de 1756 ocupaba la segunda plaza de violín dotada con un sueldo de 12.000 reales, aunque él continuó percibiendo 17.455 reales, fruto de las gratificaciones anteriores. En noviembre de 1758 ascendió a la primera plaza, con el mismo sueldo que tenía. Sirvió durante cincuenta años en la capilla y en la cámara.

Contrajo matrimonio con María Fernández de Valenzuela, a la que se le fijaron una pensión de viudedad seis reales diarios. En abril de 1807, una vez fallecida la madre, sus hijas, Teresa y Francisca pretendieron recibir la pensión que tenía su madre. Otra de sus hijas, Eleuteria, se casó con Francisco Brunetti, hijo de Cayetano, director de música de la cámara de Carlos IV y el mismo Francisco destacado integrante de la capilla y cámara. Otra de sus hijas, María Antonia, entró como colegiala en el Real Colegio de San Antonio; murió el 21 de noviembre de 1775.

Terri fue albacea testamentario de su primo Francisco Manalt, también violín de la capilla, de origen catalán, hijo de Cristóbal Manalt, posiblemente hermano de su madre. Como apoderado de los herederos de Manalt en 1761, después de fallecer Manalt, reclamó al duque de Osuna el cobro de varios papeles de música que quedaron sin abonar.

Según N. Morales, su desahogada situación económica le permitió en 1773 invertir 75.000 reales, cantidad muy estimable.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4, 103/5, a 124, 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 1027/39; BN, M 762; AHNN, Osuna, Cartas, 389-26 y 390-4.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Lolo, 1988; Siemens, 1988; Ortega, 2000; Ortega, 2004; Morales, 2007.

- **TROTA (CATIELO), JOSÉ.** Nació en Portici (Nápoles); falleció el 20 de diciembre de 1833. Trompa, clarín y director de la Real Cámara.

Sus padres eran Catielo Trota y María Dominga Cepollar.

José Trota era trompa de las Reales Caballerizas y en 1792 solicitó ser admitido como músico agregado en la Real Capilla. En septiembre de 1793 le otorgaron esta

plaza con 300 ducados anuales para que los disfrutase con el sueldo de las Reales Caballerizas, hasta que obtuviera la plaza titular.

El 25 de junio de 1797 fue nombrado músico de la Real Cámara de Carlos IV sin sueldo. En agosto de ese mismo año, como músico de cámara y supernumerario de trompa y clarín de la Capilla, pidió que se le completase el sueldo hasta alcanzar lo que ganaba el último de trompa o clarín, puesto que llevaba 26 años de servicio y sólo recibía 300 ducados. En su solicitud informa de que tenía cinco hijos y próximo a tener seis. Le concedieron 8.000 reales anuales, cantidad que tenía asignada Pablo Font como supernumerario, al pasar éste a una plaza titular.

En enero de 1799, después de fallecer Cayetano Brunetti, el rey dividió el sueldo de 24.000 reales anuales que tenía Brunetti entre Joaquín Garisuain y Trota, cobrando desde entonces 12.000 reales como músico de la Real Cámara.

En 1804 solicitó que de los 8.000 reales de sueldo como supernumerario de la Capilla, se le descontasen seis reales diarios para cada una de sus hijas, María Josefa y María Clara, a fin de que los gozasen durante toda su vida. Tras la muerte de Estanislao López, en marzo de 1804, ascendió a una plaza en propiedad con el sueldo de 10.000 reales.

Por real decreto de 21 de diciembre de 1809 fue nombrado por José I trompa de la Real Capilla y Cámara en la nueva planta. A pesar de ello, en 1814 solicitó que se le habilitase en su antiguo puesto, alegando que ha estado 42 años al servicio de los reyes y que no había prestado servicio al gobierno intruso.

Continuó su ascendente carrera en la corte, siendo nombrado en enero de 1824 director de las Reales Academias de música de la Real Cámara en sustitución de Francisco Brunetti. Este nombramiento tiene su base en que era el músico más antiguo de la cámara y le corresponde el puesto por antigüedad. Como director de la cámara tuvo conflictos con Carlos Marinelli, encargado de la música vocal, quien ya había tenido disputas con su antecesor, Francisco Brunetti.

En septiembre de 1828 obtuvo permiso para no asistir a la Real Capilla los días de segunda clase en atención a sus dolencias, y en mayo de 1829 le concedieron una licencia para salir de la corte a recuperar su salud. En marzo de 1831 Trota, como director general de las academias de música, solicitó llevar un uniforme más lujoso, pero se le deniega esta pretensión. En mayo de 1831 obtuvo la real licencia para casarse con Rosa Nis. Asimismo, se le ofreció la autorización real para que, como director general de las academias músicas de la Real Cámara, pudiera hacer concurrir a ella algunos aficionados de ambos sexos (21 de junio de 1831).

Además de su carrera en la corte, José Trota participó en los conciertos cuaresmales que se desarrollaban en el Coliseo de los Caños del Peral. En ellos interpretó el día 22 de marzo de 1797, junto a Francisco Isabela, un concierto para dos trompas compuesto por Blas de Laserna. En el anuncio del concierto consta que tanto Trota como Isabela eran instrumentistas de las orquestas de los teatros. También en alguna ocasión fue contratado como trompa por la duquesa de Osuna: formó parte de la orquesta del baile ofrecido en honor de la coronación de Carlos IV, el 26 de septiembre de 1789, así como en los bailes organizados por esta misma duquesa el 31 de diciembre de 1796 y el 4 de enero de 1797.

Carlos IV concedió a su hijo una pensión sobre la mitra de Valencia. Otra hija suya, María Josefa Trota (que murió el 21 de febrero de 1808), se casó con Francisco Federici, maestro de música de la Real Capilla. En los primeros años del siglo XIX, vivía, viudo, con una hija llamada Rota, en la calle de la Inquisición, 10, 4º.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 124, 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3, Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomo 114; Administrativa, leg. 1115; Personal, Cª 1046-9; AHNN, Osuna, Cartas, 389-30 y 390-1.

**Bibliografía:** Barbieri, 1988; Robledo, 1991; Cascudo, 1996-97; Labrador, 2003; Ortega, 2004; Acker, 2007.

- **UGENA, ANTONIO.** Nació en Vélez (Málaga), en 1745 ó 1746; falleció, ca. 1816. Maestro de la Capilla Real y compositor.

Ugena se formó y desarrolló toda su carrera en la Corte. En 1758 entró como colegial en el Real Colegio de Niños Cantores, adscrito a la Capilla Real. Allí permaneció hasta 1775, tras una estancia de más de 17 años. Realmente fue mucho tiempo, teniendo en cuenta que la estancia media de los colegiales en el centro era de ocho años y medio. Tuvo como maestros a Corselli, maestro de la Capilla Real y rector del colegio, José de Nebra, vicemaestro y vicerrector, Francisco Osorio, maestro de primeros rudimentos, Antonio Moroti, maestro de estilo italiano hasta 1771 cuando le sustituyó Lidón, y Diego de Guzmán, maestro de gramática hasta 1767, cuando le sucedió Nicolás Ortiz de Zárate.

Tras diez años de estudio, en 1768 inició la búsqueda de un destino profesional. Se presentó a varios puestos vacantes en centro religiosos, aunque no obtuvo buenos juicios de los tribunales de oposición: en 1768 opositó al magisterio de la catedral de Cuenca, junto a Cayetano Echevarría, Antonio Molina y Pedro Aranaz. Mereció solamente un voto de los doce examinadores, incluso algunos fueron muy críticos con Ugena, cuyas obras compuestas como ejercicios de oposición fueron consideradas las peores de todas. Ese mismo año se presentó a la plaza de maestro de la catedral de Málaga, de nuevo sin éxito. Esto no le impidió continuar como colegial hasta 1776, cuando fue nombrado maestro interino de la Capilla Real debido a la mala salud de su titular, Corselli, de avanzada edad. Este puesto exigía una importante dedicación, ya que llevaba asociado el de rector del Colegio de Niños Cantores, y comprendía, entre sus funciones más relevantes, componer toda la música necesaria para el mantenimiento del culto de la Real Capilla y estar al cargo de su archivo de música; además de la gestión del colegio y la formación de los colegiales, la dirección de todas las funciones de la capilla, la organización de los ensayos y distribución de las voces, y presidir todas las oposiciones convocadas para cubrir las plazas vacantes.

Dos años después de ser nombrado vicemaestro, accedió al puesto de maestro de la Real Capilla y rector del Colegio, tras la muerte de Corselli en abril de 1778. Ugena era presbítero, lo que pesó mucho en su elección. El prestigio de la música religiosa en estos años se encontraba en declive en favor de otras manifestaciones como la música escénica y la instrumental. Sin embargo, la Capilla Real mantenía su preponderancia como institución religiosa. Ya que no parece posible determinar la elección de Ugena para un puesto de gran trascendencia en la Corte por sus aptitudes musicales, hay que buscarla en el hecho de ser religioso, en principio lo deseable en una capilla musical religiosa, y ser un hombre formado enteramente en la corte. En especial se requería un maestro religioso por su tarea de instrucción de los colegiales, como encargado principal de su educación.

A pesar de ser un hombre muy cercano al funcionamiento de estas instituciones, a las que había pertenecido durante veinte años, es decir, toda su trayectoria anterior, su actuación estuvo repleta de problemas. Las dificultades que atravesó la institución durante las décadas finales del siglo XVIII se unieron a los problemas con su personal, motivando permanentes disputas tanto con sus subordinados como con sus superiores. Sólo diez años después de su nombramiento, en 1788, solicitó ser relevado de sus puestos con una pensión. Esta misma petición se sucedió año tras año. Los mayores problemas los tuvo en el colegio, donde parece que nunca se sintió a gusto. Los



colegiales que tenía a su cargo no cesaron de enviar quejas a los superiores por el trato que les dispensaba, lo que seguramente influyó decisivamente en su deseo de abandonar los cargos, deseo que prácticamente duró todo el magisterio. Estos conflictos se fueron agudizando, y en relación con su desempeño del magisterio de la capilla: se le acusa de no componer las obras necesarias para el culto, una de las obligaciones esenciales del cargo. En 1788 se produjo uno de los conflictos más relevantes al detectarse problemas contables en el colegio, acusando a Ugena de quedarse con dinero destinado al alimento de los colegiales; esto dio lugar a que se encargara al colegial más antiguo supervisar estos gastos. Ugena fue un problema constante en la capilla: además de ser amonestado por no componer suficiente música para el culto, las funciones, según testimonio del Patriarca de las Indias eran de escasa calidad (“por la urgente necesidad que hay de un buen maestro de capilla para que las funciones que se celebran en presencia de S. M. tengan el lucimiento que corresponde y que no sean como las que suelen ser al presente de tan poco lustre que muchas veces tocan en la raya de indecorosas”, AGP, Personal, caja 7315 exp. 45). Se propone que “se le dé un cuarto en el colegio, para menor gasto de sus rentas” (*Ibid.*) y se afirma “que es cosa sentada que para la Real Capilla debe suponerse el primer hombre en la composición de la música que haya en el reino” (*Ibid.*). Se constata así que la vida de la institución se vio profundamente afectada por un maestro sin interés en desempeñar sus funciones. Estos conflictos se extendieron hasta abril de 1805, cuando se le concedió la jubilación con una pensión que ascendía a la mitad de su sueldo y que se completó con un beneficio en Almodóvar del Río (Córdoba). Su sustituto, José Lidón, había sido organista en la capilla desde 1768 y venía ejerciendo de vicemaestro desde 1787.

A lo largo de su trayectoria, las composiciones de Ugena merecieron juicios muy negativos. Eslava lo calificó muy duramente y Mitjana recoge esta misma opinión. Con todo, su obra se desconoce casi en su totalidad, y apenas ha sido estudiada. Su música recoge ya las innovaciones más sustanciales que se habían producido en los años precedentes del magisterio de Corselli así como la modernización de la música religiosa.

Su catálogo de obras, la mayor parte conservadas en el Archivo General de Palacio, está formado fundamentalmente por música litúrgica; destacan lamentaciones, villancicos y misas, y hay un número reducido de himnos, motetes y salmos. Especial interés tienen las dos obras de música instrumental, una pieza de trompa y otra de fagot de 1802 compuesta para las oposiciones de este instrumento. Ver edición crítica, n°s 24 y 30.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 76, 124 y 138; Reinados, Carlos III, legs. 240 y 241; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomo 113; Personal, C<sup>a</sup> 7315/45; BN, M 762.

**Bibliografía:** Soriano Fuertes, 1953-59; Barbieri, Saldoni, 1868-81; Marcellán, 1919; Mitjana, 1920; J. Subirá: “El colegio de niños cantoricos”, 1971; Sánchez, 1975; Martín Moreno, 1985; Lolo, 1988; Martínez Millán, 1988; López-Calo, 1991; Ortega, 2000; J. Ortega: “Ugena, Antonio”, *DMEH*, Morales, 2005.

- **VACCARI [BACARI], FRANCISCO (JAVIER).** Violín y compositor.

Antes de acceder a la Real Capilla, Francisco Vaccari era músico honorario del príncipe de Parma. Fue nombrado músico supernumerario de violín en la Real Capilla en noviembre de 1794, con opción a la primera vacante. En marzo de 1795 obtuvo la última plaza de viola, dotada con 7.000 reales.

Fue nombrado músico de la Real Cámara de Carlos IV en junio de 1796, con 6.000 reales anuales. Un mes después, el 27 de julio, el rey decide que por norma los músicos

de cámara cobren 12.000 reales de sueldo, aunque conservando el que tenían a los que cobraban más. Este sueldo se suma al que percibe por su plaza de violín en la Real Capilla.

Antes de ser nombrado músico de la cámara solicitó, junto a otros instrumentistas de la Real Capilla, la concesión del uso del uniforme para ser identificados como un cuerpo especial en las numerosas ceremonias de la Real Capilla y no tener problemas para acceder a la Cámara.

En septiembre de 1796 los músicos de cámara Boucher, Barli y Vaccari solicitaron ser dispensados del pago de la media anata a la que estaban obligados los criados de la cámara, aduciendo que “se hallan muy atrasados” (AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15). A partir de entonces el propio rey se hace cargo de pagar la media anata para no descontársela a los músicos. En agosto de 1797, junto a Barli, pidió un coche y un carro para desplazarse a los Reales Sitios, porque no es suficiente el que tenían.

El 12 de mayo de 1801 obtuvo una licencia, que se prorrogó después hasta fin de septiembre del mismo año, para ir a Valencia a “recobrar” su salud. Este permiso de varios meses era remunerado.

Tras la invasión francesa se trasladó a Gibraltar y después a Londres, donde gozó de éxito como violinista y compositor de boleros popularizadas por su mujer, la cantante Luisa Brunetti. Publicó varias obras, entre ellas: *Three favorite Spanish Boleros, as sung by madame Vaccari, arranged with accompaniment for Spanish guitar, for piano-forte* (Londres, Monzani & Hill, ca. 1812). Ésta y otras obras se conservan en la British Library de Londres.

En 1814 pidió ser readmitido en su antiguo puesto de músico y en junio fue repuesto en sus plazas. En octubre de 1816 no tenía dinero para casa y le mandaron hospedarse en casa de Cristóbal Ronda, músico también de la Real Capilla, en la calle Fuencarral, pero no pudo hacerlo porque había otro huésped.

Según un informe de diciembre de 1816, tanto Francisco Vaccari como Pablo Rosquellas, fueron llamados para que volvieran de Londres, pero solamente regresó Vaccari. En 1816 Francisco Brunetti solicitó que, para que Vaccari pudiera regresar a España, le dieran seis mesadas de capilla y cámara para costearse el viaje, de las que le concedieron tres. Desde 1817 pide licencias anuales. En julio de 1818 le conceden licencia de dos meses para ir a tomar aguas a Trillo. Dos años después, en 1820, solicitó licencia para ir a Guadalajara y Colmenar de Oreja para recobrar su salud, tanto él como su mujer. En 1822 estaba mal de salud desde que vino de Londres, y todos los años pasaba a Trillo a tomar aguas; ese año debía que volver a Londres, donde tenía pendientes algunos negocios por lo que el 2 de agosto pidió un año de licencia.

Se casó con la hija de Cayetano Brunetti, hermana de Francisco Brunetti, Luisa Brunetti.

El 6 de abril de 1832 Vaccari y Francisco Brunetti solicitaron licencia para que algunos músicos de la Real Capilla asistieran al novenario para la difunta esposa de Vaccari.

En el archivo del Palacio Real se conserva una sonata suya para violín con acompañamiento de violonchelo para la oposición de abril de 1818 (leg. 1594 cat. 1246). En 1816, según una crítica de *Le Moniteur Universel* (11 de enero de 1917), el 25 diciembre, en un concierto especial de Navidad, M. Rosquellas, primer violín de la capilla del Rey de España, interpretó un concierto de Vaccari.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3 y Cámara, legs. 15 y 22; Personal, C<sup>a</sup> 2676/2 y 1309/4.

**Bibliografía:** Soriano Fuertes, 1853-59; Marcellán, 1919; Martín Moreno, 1985; Peris, 1993; Cascudo, 1996-97; Alonso, 2003.

- **VILLAZÓN, ANTONIO.** Nació en Villanueva de la Cañada (Madrid); falleció en Madrid el 8 de febrero de 1780. Violón.

Se formó en el Real Colegio de Niños Cantores desde 1735 hasta 1746. Entró en la Real Capilla en diciembre de 1746, en la plaza vacante por el fallecimiento de José Literes. Era alumno de Porretti y en los informes para su admisión en la capilla consta que era muy hábil y que contaba con la aceptación de Porretti y del maestro de capilla. En junio de 1748 solicitó, junto con otros compañeros, la ayuda de costa de 100 reales que se les daba a los músicos que entraban a servir en la Real Capilla. Cuando murió era segundo violón con 10.000 reales de sueldo, plaza que ocupaba desde la planta de 1749, antes con 9.000 reales.

Villazón fue llamado por el príncipe Carlos para la jornada del Pardo en 1778, durante la que se celebraban bailes.

En noviembre de 1779 estaba en Villanueva de la Cañada con su prima, Gerónima Martín, pensionista del rey en el Real Colegio de Niñas Huérfanas de Nuestra Señora del Amparo. Se encontraba fuera de la corte con licencia para tomar aires nativos. Pidió que le siguieran dando a su prima cuatro reales diarios para poder hacerse cargo de las cargas de la boda. Se le pagaron cinco reales diarios hasta fin de septiembre.

Contrajo matrimonio con Francisca de Castro y tuvo cuatro hijos.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5, 104/3, 125 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Personal, C<sup>a</sup> 12398/30; BN, M 762.

**Bibliografía:** Subirá, 1958; Ortega, 2000; Morales, 2007.

- **VIVENCIO, FÉLIX.** Falleció el 29 de julio de 1768. Violín.

Fue violinista de la orquesta que a las órdenes de Farinelli se encargaba de las fiestas reales, actuando desde 1734.

Desde 1752 hay reiteradas peticiones suyas para entrar a ocupar una plaza de violín de la Real Capilla. Finalmente ocupó la vacante que quedó por jubilación de Geminiani, tras ganar la oposición en octubre de 1757. Tenía un sueldo de 20.000 reales anuales, según consta en el libramiento de pagos, a pesar de que la plaza de violín estaba dotada con 7.000 reales. Ascendió en el escalafón de los violines hasta ocupar la octava plaza.

Contrajo matrimonio con Josefa Melendro, que antes de morir Vivencio dice que ya llevaba cuatro años enfermo. Tenía una hija sin estado y le asignaron cinco reales diarios de pensión de viudedad.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4, 103/3, 79, 119, 124 y 138; Reinados, Carlos III leg. 240; Registros, tomo 112.

**Bibliografía:** Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000.

- **ZAYAS, FRANCISCO DE.** Nació en Berlanga de Duero (Soria); falleció en Madrid el 1 de abril de 1758. Contrabajo.

Fue colegial en el Real Colegio de Niños Cantores entre 1724 y 1737. Entró en la Real Capilla como contrabajo el 4 de abril de 1737 con 250 ducados de sueldo. En 1744, tras la muerte de Luis Buquet, le asignaron parte del sueldo que tenía éste, lo que supone un aumento de otros 250 ducados. Zayas había pedido en varias ocasiones que le aumentaran el sueldo, porque era poco y asistía a la capilla y además tenía que sustituir a los violones porque estaban enfermos. En 1748 solicitó junto a un grupo de instrumentistas de la Real Capilla la ayuda de costa de 100 reales que se acostumbraba a

dar a quienes obtenían plaza en la Real Capilla. Participó como instrumentista de la orquesta en las funciones del Real Palacio a cargo de Farinelli.

En la planta de la Real Capilla de 1756 ocupaba la segunda plaza de contrabajo, dotada con 8.000 reales de sueldo anual, puesto que mantuvo hasta su muerte dos años después.

Zayas acumuló algunas deudas, por lo que tuvo embargada parte del sueldo en varias ocasiones para poder hacerles frente. Benito José Mendizaval acudió al juzgado de la Real Capilla en noviembre de 1737 a reclamar que Francisco de Zayas le pagase la deuda de 337 reales y medio que le debía desde hacía nueve años. En ese momento no pudo recibir la parte correspondiente puesto que Zayas ya tenía la tercera parte embargada.

Su esposa, Engracia Florines solicitó la pensión de viudedad y se le otorgaron cinco reales diarios. Cuando murió Zayas, además de la viuda, dejó cinco hijos menores y una hermana soltera enferma. La viuda murió en 1780. Una de sus hijas, María Teresa, solicitó en septiembre de 1795 que la pensión que recibía su madre se le continuase a ella, porque tenía 45 años y padecía una enfermedad crítica de “humos herpéticos” (AGP, Real Capilla, caja 124) que la imposibilitaba. Pone de ejemplos anteriores la pensión concedida a las hijas de Guerra, Miguel Rabaza, José Lucholi y José Pastor. No se le otorgaron esta ayuda por los problemas del erario. María Teresa falleció en Madrid el 16 de octubre de 1800.

Su hijo José de Zayas fue también colegial y después violón de la Real Capilla.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 103/5 y 124; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Administrativa, leg. 1115; Registros, tomo 113; Jurídico, C<sup>a</sup> 382-10; Personal, C<sup>a</sup> 1114/50; BN, M 762.

**Bibliografía:** Farinelli, 1758; Subirá, 1958; Bourlignieux, 1987; Martín Moreno, 1985; Ortega, 2000; Morales, 2005; Morales, 2007.

- **ZAYAS (Y FLORINES), JOSÉ DE.** Nació en Madrid en 1747; falleció el 9 de marzo de 1804. Violón y compositor.

Era hijo de Francisco de Zayas y Lasarte, contrabajo en la Real Capilla y de Engracia Florines y Martínez.

Entró en junio de 1759 en el Real Colegio de Niños cantores, donde se formó durante diez años. Fue discípulo de Porretti, y en 1770 pasó a ocupar una plaza de violón de la Real Capilla, tras ganar la oposición convocada para cubrir la vacante por defunción de Juan Orri. Además de Zayas concursaron Pablo Vidal, Fernando Blumengstel y Francisco Javier Fernández. El orden en que fueron clasificados tras el examen fue: primero Zayas, segundo Vidal y tercero Blumengstel. El receptor de la capilla, en el memorial con la propuesta a favor del nombramiento de Zayas, informa de que “ninguno de ellos ha dudado en que Zayas debía llevar en primer lugar con mucho exceso a los demás; ha hecho todos los ejercicios con pasmo y todos a una voz gritan que se ha bebido el espíritu de Porretti; yo cierto que no esperaba tanto, aunque siempre oía que era un muchacho aplicado pero muy modesto y humilde y en el colegio siempre ha tenido buena conducta y costumbres” (AGP, Real Capilla, caja 104 exp. 3 y Reinados, Carlos III, leg. 240). En marzo de 1780, tras el fallecimiento de Villazón, Zayas asciende a la segunda plaza, dotada con 10.000 reales anuales. En septiembre de 1783, tras la muerte de Porretti, asciende a la primera plaza, con 12.000 reales.

José de Zayas fue uno de los violonchelistas más asiduos a la cámara del príncipe Carlos. Al menos desde 1778 fue llamado a las jornadas de El Pardo y Aranjuez. El testimonio de su hijo cuando quedó huérfano en 1804, confirma que participó en la cámara durante 22 años, a pesar de que consta que ya cuatro años antes, en 1778

participó en las academias. Lo confirman los datos de llamamientos para las jornadas en los años 1782, 1783, 1786, 1788, 1790 y 1796.

Contrajo matrimonio con María Luisa Landini, hija de Francisco Landini, uno de sus colegas músicos de la Real Capilla. Tuvieron un hijo, Nicolás María de Zayas y Landini, que reclamó una asignación diaria tras quedar huérfano. Alegaba que su padre fue violón de la capilla 34 años, y sus abuelos también, y que asistió a las academias durante 22 años. Nicolás tenía catorce años al morir su padre y le asignaron nueve reales diarios de pensión. También estaba huérfano de madre, pues María Luisa Landini había muerto en 1801. Al morir, José de Zayas residía en la calle Silva, nº 9.

El 4 de noviembre de 1805 el rey concedió permiso a Manuel Sardina, bajonista de la Real Capilla, poner una academia música. El método que usaba estaba elaborado por José de Zayas. Una noticia del *Diario de Madrid* se refiere a este método como “Obra de mérito tan singular, que ha merecido los mayores elogios de los más sabios maestros profesores”. Al morir lo dejó incompleto y fue Lidón quien realizó los bajos cifrados.

Un ejemplar de este método se conserva en la Biblioteca Nacional (M/866), donde hay además otros dos métodos de Solfeo de Zayas, el primer y segundo tomo de la “Escuela práctica de solfear” (BN, M/1242 y M/1191).

Zayas era también compositor, y le encargaron la sonata de oposición para el concurso a una plaza de violón en 1787, que ganó Francisco Brunetti. Esta obra no se conserva en los fondos del Archivo General de Palacio. Se conoce asimismo una lección para violonchelo de su autoría que forma parte de un cuaderno con seis sonatas violonchelo y bajo en Santa Maria del Pi de Barcelona (nº 18/158).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, Cª 104/3 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 2 y 9; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 112, 113 y 114; Personal, Cª 3040/61; BN, M/866, M/1191 y M/1242.

**Bibliografía:** Subirá, 1958; Bourlignieux, 1987; Ortega, 2000; Gosálvez Lara, 2004; Morales, 2005; Acker, 2007.

- **ZLOTEK, BONIFACIO.** Nació en Varsovia (Polonia); falleció el 2 de enero de 1787. Violín.

Entró en la Real Capilla en 1771. Al quedar vacantes dos plazas por la muerte de Felipe Sabatini y José Bonfanti, y después de realizarse las oposiciones ganaron las plazas Felipe de los Ríos y la última a Zlotek. En mayo de 1772 pidió una año de licencia para ir a Varsovia, “su patria” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240). Ascendió hasta la séptima plaza, dotada con 8.000 reales, en 1780, que mantuvo hasta su muerte.

Zlotek fue llamado por el príncipe de Asturias para tocar en su cuarto. En 1778 y 1786 acudió a la jornada del Pardo, donde se celebraban los bailes de Carnaval.

Además de su trabajo en la Corte, Zlotek estuvo bastante tiempo al servicio de la casa de Osuna. Fue violín principal de la orquesta y parece que ejerció funciones de director antes de la contratación de Boccherini, puesto que vestía un uniforme de empleado de la casa más lujoso que el de sus compañeros músicos. En este puesto de violinista tenía un sueldo de 450 reales de vellón al mes, lo que sumaba al año 5.400 reales, que se añaden a su sueldo de la capilla.

Contrajo matrimonio con María Luisa Serrano que, al quedar viuda, cobraba cinco reales diarios de pensión.

José Gosálvez ha dado a conocer unas sonatas de Tartini que se encuentran en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y que pertenecieron a Zlotek. En una de las sonatas aparece en la portada también el nombre de “Rodil” tachado, lo cual sitúa esta fuente en el entorno cortesano.

Según Ruiz Casaux, era apodado “el polaco”, y poseía un violín Gaglianus.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 104/3 y 138; Reinados, Carlos III, leg. 240; Carlos IV, Capilla, leg. 3; Registros, tomos 112 y 113; AHNN, Osuna, Cartas, 389-4, 390-2, 390-4, 390-7 y 391-20.

**Bibliografía:** Ruiz Casaux, 1959; Ortega, 2000; Ortega, 2004; Gosálvez Lara, 2007-08.

## COPISTAS

- **LLOMBART, SALVADOR.** Falleció el 16 de noviembre de 1777. Copista.

Era hijo de Carlos Llombart y Beatriz Borrás. Fue nombrado copista de la Real Capilla en sustitución de Isidro Montalvo, que se jubiló el 2 de octubre de 1751. En 1756 aumentaron la dotación a los copistas en 1.400 pasando a cobrar 4.400 reales anuales. Estuvo sirviendo en la capilla durante 26 años, hasta 1777, cuando falleció.

Con anterioridad a su entrada en la plaza de la capilla, Llombart había copiado música para la Corte. Los años de 1760 y 1764 se encargó de copiar sendas obras de Nebra que se representaron en palacio.

En 1766 solicitó licencia para contraer matrimonio con Gertrudis Fulgencia Fernández de Rojas, residente en el palacio nuevo, porque era asistenta de las camaristas de la reina madre, Juana e Isabel Villers. Había quedado viudo de María Antonia Huidobro, natural de Tudela (Navarra), el 2 de febrero de ese mismo año de 1766. Gertrudis tenía 37 años y era natural de Colmenar de Oreja e hija de Eugenio Fernández de Rojas y de Eugenia Trigo, también de Colmenar.

Llombart, viudo de Gertrudis, se casó con María Faustina Dorado, según un auto del 13 de noviembre de 1773. María Faustina, tras fallecer su marido, solicitó una pensión, y señala como ejemplo anterior a la viuda de Agustín de Cuéllar, copista antecesor de su marido, a quien se le asignó. Se le fija una cantidad de tres reales diarios.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/4 y 269/9; Reinados, Carlos III, leg. 241; Carlos IV, Capilla, leg. 4; Administrativa, legs. 667 y 1115.

- **SANTISO, JOSÉ DOMINGO.** Copista.

Fue nombrado copista en la plaza vacante por jubilación de Agustín de Cuéllar por orden del 2 de octubre de 1751, al mismo tiempo que Salvador Llombart por jubilación de Isidro Montalvo. En la planta de 1756 se aumentó la dotación a los copistas en 1.400, pasando a cobrar 4.400 reales anuales.

En 1762 obtuvo licencia para pasar a La Rioja a reponer su salud.

En abril 1767 el maestro de capilla, Francisco Corselli, escribió un informe quejándose de que Santiso no trabajaba. Informaba de que no cumplía “pretextando ocupaciones e indisposiciones de salud”. Parece que tenía una misa de Nebra para copiar desde hacía tres años, un juego de vísperas del propio Corselli desde hacía más de un año y otras obras. Le pidió Corselli que le devolviera unas lamentaciones que tenía suyas, copiadas o sin copiar, porque quería los originales. Corselli expone que Santiso no quería trabajar y que había otro copista, que hacía lo que podía, pero que era peor que Santiso porque no tenía bien la vista.

El 25 de junio de 1780 Santiso solicitó la jubilación en atención a su mérito y avanzada edad, pero no se le concedió porque realmente se iba a otro destino fuera de la Casa Real. Se trasladó a Monforte, en Galicia, con plaza de tesorero del conde de Lemos, con un sueldo de 100 ducados anuales.

En la nueva planta de la Real Capilla y Cámara establecida por José I, José Santiso quedó nombrado como archivero (real decreto de 21 de diciembre de 1809).

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 10/1 y 12/2; Reinados, Carlos III, leg. 241; Carlos IV, Capilla, leg. 4; Administrativa, leg. 1115.

**Bibliografía:** Barbieri, 1988; Robledo, 1991.

- **MENCIA, FRANCISCO.** Falleció en noviembre de 1802. Copista.

Fue nombrado copista de la Real Capilla el 1 de febrero de 1778 tras el fallecimiento de Salvador Llobart. Fue recomendado por el maestro Corselli “por ser muy apropiado por su buena letra y caracteres de música y por la grande inteligencia que tiene en la composición, en cuya atención, y por su juicio y buena edad, lo propongo” (AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241).

Desde 1773 se incorpora al servicio del príncipe Carlos y presentaba sus cuentas por este trabajo entre una y tres veces al año. Le pagaban a razón de 10 reales por cada pliego copiado. Como copista de la cámara desde el 21 de febrero de 1792 se le mandó seguir las jornadas, como lo había hecho el difunto Mateo Barrero. Precisamente, como copista de la Real Cámara, solicitó en 1796 una dotación fija (un “suelo decente para mantenerse con su familia”, AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15), alegando que llevaba 16 años de servicio, y que cuando iba a las jornadas cobraba diez reales de mesillas, y más o menos ganaba al año por el trabajo que hacía 10.000 reales, de los que pagaba unos 4.000 a un escribiente y algunos otros gastos. Se le señalaron 10.000 reales de sueldo, siendo preciso que trabajase las obras del rey con necesidad o no de operarios, debía poner el papel rayado, tinta, plumas, y demás gastos de su cuenta, y pasar cada año al contralor un índice de todas las obras que trabajaba y se le prohibía copiar fuera sin licencia.

Contrajo matrimonio con María Matías Rodríguez de Hita (probablemente familia del músico), que solicitó la pensión de viudedad en marzo de 1803.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III, leg. 241; Carlos IV Príncipe, legs. 7, 9, 12 y 46; Carlos IV, Capilla, leg. 4 y Cámara, legs. 15 y 22; Registros, tomo 114.

**Bibliografía:** Fischer, 1978; Cascudo, 1996-97; Wyn Jones, 2000; Labrador: “Música y vida cotidiana...”, 2005; Labrador: “La datación de la obra de G. Brunetti...”, 2005.

- **BARRERO PARRAGÜÉS, MATEO.** Falleció en enero de 1792. Copista.

Era copista del infante don Gabriel durante las jornadas. En julio de 1780 solicitó la plaza de copista en la Real Capilla por jubilación de Santiso, que se le concedió.

Mateo Barrero era copista del príncipe y de los infantes al menos desde 1770, aunque no es posible detallar cuándo se inició en esta actividad. En 1771 se le mandó asistir a las jornadas por lo que se le señaló carruaje para los desplazamientos. Se encargó de la copia de música para el cuarto del príncipe hasta 1792 cuando fue sustituido por Mencía. Le abonaban 10 reales por cada pliego y debía presentar las cuentas de forma periódica, generalmente una vez al año, a veces dos, según lo trabajado.

Además de copista, Mateo Barrero era intérprete de viola. Así consta en la lista de músicos que integraron la orquesta en 1760 para la representación de una comedia de José de Nebra.

Después de su muerte, su prima Juliana Prado solicitó una limosna diaria en marzo de 1792, ya que vivió con él cuarenta años. Le dieron una ayuda de 400 ducados por una sola vez.

**Fuentes:** AGP: Reinados, Carlos III, leg. 241; Carlos IV Príncipe, legs. 1, 2, 7, 12, 45 y 46; Carlos IV, Capilla, leg. 4 y Cámara, leg. 15; Administrativa, leg. 667.

**Bibliografía:** Martínez Cuesta, Kenyon de Pascual, 1988.

- **LÁZARO Y MORENO, ANTONIO.** Nació en 1749 ó 1750; falleció el 20 de agosto de 1833. Copista.

Fue nombrado copista de la Real Capilla en enero de 1792 por la muerte de Mateo Barrero, a quien ya llevaba entonces tres años sustituyendo.

En enero de 1817 Antonio Lázaro y José Vallejo fueron nombrados copistas de la cámara. En el memorial de petición afirman ambos que llevaban más de quince años como copistas de la Real Cámara, desde que falleció Francisco Mencía, sirviendo tanto a Carlos IV “como a vuestra hermana la reina de Etruria e igualmente a VM con todo el esmero que es notorio como puede informar Francisco Brunetti director de la Real Cámara” (AGP, Personal, caja 540 exp. 18). Francisco Brunetti emitió un informe favorable.

Dos años después solicitó, junto a José Vallejo, el uso de uniforme para que “de este modo sean conocidos como criados de VM y no encuentren obstáculo a la entrada de las reales habitaciones cuando tengan que concurrir al desempeño de su destino” (*Ibid.*), a pesar del informe favorable del director de la Real Cámara, no se les concedió.

Desde 1828 gozaba de la cédula de preeminencia, por la cual tenía permiso para asistir a su trabajo solamente cuando su enfermedad se lo permitiera. Para entonces llevaba en el servicio 37 años.

Antonio Lázaro presentó a la duquesa de Osuna una cuenta del 29 de junio de 1787 por la copia de “un pico de la comedia Clementina, más la tonadillas de dicha comedia y seis arias con todos los instrumentos” (Fernández-Cortés, 2007). Pudiera ser este mismo Antonio Lázaro, copista de la Real Capilla.

Vivía en la casa de Desamparados en la calle de Atocha.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 195; Reinados, Carlos IV leg. 4; Registros, tomo 114; Administrativa, leg. 1115; Personal, C<sup>a</sup> 540/18.

**Bibliografía:** Barbieri, 1988; Fernández Cortés, 2007.

- **VALLEJO, JOSÉ.** Falleció el 12 de marzo de 1829. Copista.

Entró como copista en la Real Capilla por muerte de Francisco Mencía, el 30 de noviembre de 1802. El 1 de agosto de 1810 fue nombrado copista de la Real Cámara, con 367 reales mensuales. Fue nombrado por José I como copista en la nueva planta de la Real Capilla y Cámara por real decreto del 21 de diciembre de 1809.

En enero de 1817 fue nombrado junto a Antonio Lázaro copista de la cámara. Solicitaron el uso del uniforme, ya que ambos llevaban más de quince años como copistas sirviendo tanto a Carlos IV “como a vuestra hermana la reina de Etruria e igualmente a VM con todo el esmero que es notorio como puede informar Francisco Brunetti director de la real cámara” (Barbieri, 1988). Francisco Brunetti emitió un informe favorable. Aunque para el maestro de capilla los interesados eran acreedores a que se les permitiera usar algún distintivo de la Real Servidumbre, el patriarca de las Indias opinaba que no había lugar a considerar la solicitud porque “la ocupación de los recurrentes es tan material y de ningún estudio que no forma cuerpo con el de músicos, ni otros empleados de la real servidumbre” (AGP, Personal, caja 1065 exp. 29). Continuaron solicitando el uso de uniforme posteriormente, sin lograr su uso.

En 1827 solicitó una plaza para su hijo Luis en la contaduría de valores, ya que había dos vacantes. El hijo había estado de meritorio en la contaduría de Montes y Plantíos.

Contrajo matrimonio con Cayetana Miguel y tuvo dos hijos, Felipe y Felipa, y vivían en la calle de Maxaderitos n° 10 cuarto principal.

**Fuentes:** AGP: Real Capilla, C<sup>a</sup> 195; Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 4; Personal, C<sup>a</sup> 1065/29.

**Bibliografía:** Barbieri, 1988; Robledo, 1991.



## **APÉNDICE II**

---

### **TABLAS**

1. Planta de instrumentistas de la Real Capilla (1756-1808)
2. Oposiciones de instrumentistas en la Real Capilla (1759-1808)
3. Instrumentistas al servicio de Carlos príncipe y Carlos IV rey (1760-1808)
4. Procedencia geográfica y profesional de los instrumentistas de la Real Capilla (1756-1808)
5. Obras instrumentales de oposición conservadas en AGP



## **1. PLANTA DE MÚSICOS DE LA REAL CAPILLA (1756-1808)**

---

La siguiente tabla presenta una reconstrucción de la plantilla de los músicos instrumentistas de la Real Capilla entre 1759 y 1808. Se consideran en ella los músicos que ocuparon las plazas fijas consignadas en la plantilla de la sección de música y los músicos supernumerarios. Se presentan por instrumentos, y se tienen en cuenta los cambios habidos a lo largo de estos años tanto en cuanto a la creación y supresión de plazas así como la unión de diferentes cuerdas, como son los violines y las violas y las trompas y clarines.

La tabla presenta la composición de cada cuerda desde 1756 y a partir de ahí los cambios que hay de manera cronológica. Solamente se consignan los años en los que se producen los cambios en la composición de la planta. En los años omitidos la planta no varía. En la indicación del mes y año se refiere a cuando se dota efectivamente la plaza, ya que desde que se produce la vacante hasta que tiene lugar el nuevo nombramiento pasan generalmente unos meses.

En observaciones se indica cómo se produce la vacante y la elección del nuevo integrante.



BAJONES					
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 9.000	PLAZA 2 8.000	PLAZA 3 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	Joaquín Ferrer (†2-IV-1756)	Rafael Pastor (†4-XI-1790)	Justino Cantero (†15-I-1775)	—	La primera plaza la tuvo Joaquín Ferrer hasta su fallecimiento en abril de 1756. Meses después ascendieron a la primera y segunda plaza Rafael Pastor y Justino Cantero, respectivamente, en razón de su antigüedad y se celebraron oposiciones a la última plaza, que obtuvo Miguel de Lope en septiembre.
IX-1756	Rafael Pastor	Justino Cantero	Miguel de Lope (†17-X-1798)	—	
VII-1775	Rafael Pastor	Miguel de Lope	Joaquín Garisuain (†28-III-1810)	—	Por fallecimiento de Justino Cantero ascendió Miguel de Lope a la segunda y se celebró oposición para cubrir la última plaza, que consiguió Joaquín Garisuain.
II-1791	Miguel de Lope	Joaquín Garisuain	Félix Ramos (†19-V-1814)	—	Por la muerte de Pastor, ascienden los demás por antigüedad y le conceden la última plaza a Félix Ramos, que ganó la oposición.
III-1799	Joaquín Garisuain	Félix Ramos	Manuel Sardina (†16-X-1847)	—	Por muerte de Lope ascienden los demás y consigue la última plaza Manuel Sardina, único opositor.

FAGOTES				
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 7.000	PLAZA 2 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	Francisco Bordas (†20-I-1780)	Onofre Genesta (†11-IV-1784)	—	—
VI-1780	Onofre Genesta	Mateo Soler (†15-VIII-1799)	—	Debido al fallecimiento de Francisco Bordas asciende Onofre Genesta a la primera plaza. Se convocan oposiciones para la última plaza, que obtiene Mateo Soler.
VIII-1784	Mateo Soler	Gaspar Barli (†28-IV-1826)	—	Al fallecer Onofre Genesta, Mateo Soler asciende a la primera plaza y la segunda se dota por oposición que gana Gaspar Barli.
XII-1794	Mateo Soler	Pedro Garisuain (†17-XII-1833)	—	Barli pasa a ocupar una vacante de oboe de la misma Real Capilla. La plaza vacante se le concede a Pedro Garisuain (14-XII-1794) sin oposición.
IX-1799	Pedro Garisuain	Francisco Roig y Sales (†22-II-1802)	—	Por muerte de Mateo Soler, asciende Garisuain y se otorga la vacante a Francisco Roig y Sales.
V-1802	Pedro Garisuain	Lorenzo Geisel	—	Por muerte de Roig, se convoca una oposición para cubrir la vacante, que gana Geisel.

OBOES Y FLAUTAS						
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 10.000	PLAZA 3 9.000	PLAZA 4 8.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	Manuel Cavaza (†6-XII-1790)	Francisco Mestres (†5-XII-1796)	Juan López (†22-I-1777)	Luis Misón (†13-II-1766)	—	--
VI-1766	Manuel Cavaza	Francisco Mestres	Juan López	Manuel Espinosa (†21-IV-1810)	—	Después de la muerte de Luis Misón queda vacante la última plaza de esta clase que se otorga por oposición a Manuel Espinosa.
X-1777	Manuel Cavaza	Francisco Mestres	Manuel Espinosa	Joaquín Isnar (†1810)	—	Debido a la muerte de Juan López, Manuel Espinosa asciende a la tercera plaza, dotándose la cuarta mediante oposición, que gana Joaquín Isnar.
XII-1790	Francisco Mestres	Manuel Espinosa	Joaquín Isnar	Gaspar Barli (†28-IV-1826)	—	Por fallecimiento de Manuel Cavaza ascienden los otros tres y se da la última a Barli, que era fagot de la Real Capilla, sin oposición.
VI-1794	Francisco Mestres	Manuel Espinosa	Joaquín Isnar	Gaspar Barli	Manuel García (†21-IV-1826)	Se concede plaza de supernumerario a Manuel García.
VIII-1796	Francisco Mestres	Manuel Espinosa	Joaquín Isnar	Gaspar Barli	1º Manuel García 2º José Álvarez (†18-X-1855)	Se concede plaza de supernumerario a José Álvarez.
XII-1796	Manuel Espinosa	Joaquín Isnar	Gaspar Barli	Manuel García	José Álvarez	Tras la muerte de Mestres, ascienden por antigüedad, y se concede la última plaza vacante a Manuel García que ocupaba la de supernumerario.

TROMPAS				
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 9.000	PLAZA 2 9.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	José Princraut (†6-V-1764)	Antonio Scheffler (†21-V-1788)	—	—
VIII-1764	Antonio Scheffler	Ángel Castronovo (†29-IX-1831)	—	Por muerte de José Princraut asciende Antonio Scheffler a la primera plaza, ganando la segunda por oposición Ángel Castronovo.
IX-1788	Ángel Castronovo	Estanislao López (†25-III-1804)	—	Tras la muerte de Scheffler asciende Castronovo a la primera, otorgándole la segunda que queda vacante a Estanislao López mediante oposición.
IX-1793	Ángel Castronovo	Estanislao López	José Trota (†20-XII-1833)	En septiembre José Trota es nombrado músico agregado a la Real Capilla, y mantiene su puesto de músico en las Reales Caballerizas, hasta que obtenga plaza en propiedad.
V-1804	Ángel Castronovo	José Trota	Francisco Isabela (†11-VI-1804) Esteban Pataroti (†12-XII-1836)	Al fallecer Estanislao López, accede Trota a la última plaza. La de supernumerario se concede en mayo a Francisco Isabela, que muere un mes después. Se otorga otra plaza de supernumerario a Esteban Pataroti, en mayo de 1804.

CLARINES				
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 10.000	PLAZA 2 10.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	Felipe Crespo (†21-XII-1789)	Antonio Sarrier (†8-IX-1761)	—	—
V-1762	Felipe Crespo	Miguel Schenberger (†5-XI-1774)	—	Después del fallecimiento de Antonio Sarrier, se convocaron oposiciones a esta última plaza de clarín obteniéndola Miguel Schenberger (16-V-1762).
IV-1775	Felipe Crespo	Gerónimo Germán (†20-I-1810)	—	Por muerte de Schenberger quedó vacante la última plaza que ganó por oposición Gerónimo Germán, entrando a servirla el 30-IV-1775.
XII-1789	Gerónimo Germán	Ignacio Marsala (†10-IV-1805)	—	Por muerte de Crespo, asciende Germán y se concede la vacante a Ignacio Marsala sin oposición.
VI-1805	Gerónimo Germán	Esteban Pataroti (†12-XII-1836)	—	Tras la muerte de Marsala la vacante se le da a Esteban Pataroti, y se modifica la planta incluyendo en una misma cuerda las trompas y los clarines, quedando en mayor clase las trompas y las dos de clarines en segundo, con 10.000 y 9.000 respectivamente.

TROMPAS Y CLARINES						
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 10.000	PLAZA 2 10.000	PLAZA 3 9.000	PLAZA 4 9.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
VI-1805	Ángel Castronovo	Gerónimo Germán	José Trota	Esteban Pataroti	Juan Pataroti (†6-IX-1817)	A Juan Pataroti se le concede la de supernumerario.



VIOLINES								
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 10.000	PLAZA 4 10.000	PLAZA 5 9.000	PLAZA 6 9.000	PLAZA 7 8.000	PLAZA 8 8.000
1756	Miguel Geminiani (†1766)	Gabriel Terri (†4-X-1775)	Cosme Pereli (†28-XII-1764)	Pablo Faco (†2-XI-1769)	Francisco Manalt (†16-I-1759)	Francisco Landini (†1-XI-1794)	Antonio Marquesini (†15-V-1771)	José Bonfanti (†12-XII-1770)
X-1757	Gabriel Terri	Cosme Pereli	Pablo Faco	Francisco Manalt	Francisco Landini	Antonio Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini
1759	Gabriel Terri	Cosme Pereli	Pablo Faco	<b>Vacante</b>	Francisco Landini	Antonio Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini
VI-1760	Gabriel Terri	Cosme Pereli	Pablo Faco	Francisco Landini	Antonio Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini	Francisco Faini
II-1763	Gabriel Terri	Cosme Pereli	Pablo Faco	Francisco Landini	Antonio Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini	Francisco Faini

VIOLINES						
AÑO / PLAZA	PLAZA 9 7.500	PLAZA 10 7.500	PLAZA 11 7.000	PLAZA 12 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	Felipe Sabatini (†24-XI-1770)	Francisco Faini (†1-V-1767)	Esteban Isern (†5-X-1774)	Francisco Lenzi (†10-VIII-1767)	—	—
X-1757	Francisco Faini	Esteban Isern	Francisco Lenzi	Félix Vivencio (†29-VII-1768)	—	Por jubilación de Miguel Geminiani, ascienden los músicos de la planta y se celebran oposiciones a la última plaza, que gana Félix Vivencio.
1759	Francisco Faini	Esteban Isern	Francisco Lenzi	Félix Vivencio	—	Este año fallece Francisco Manalt, pero la plaza tarda en proveerse un año debido a la aspiración de los demás violinistas a ascender por antigüedad.
VI-1760	Esteban Isern	Francisco Lenzi	Félix Vivencio	José Herrando (†4-II-1763)	—	Conseguido el ascenso por antigüedad de todos los violinistas, obtiene la última plaza por oposición José Herrando.
II-1763	Esteban Isern	Francisco Lenzi	Félix Vivencio	Domingo Rodil (†19-VIII-1805)	—	<b>Después de fallecer Herrando se otorga la última plaza a Domingo Rodil, que era supernumerario con opción a la vacante.</b>

VIOLINES (cont.)								
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 10.000	PLAZA 4 10.000	PLAZA 5 9.000	PLAZA 6 9.000	PLAZA 7 8.000	PLAZA 8 8.000
V-1765	Gabriel Terri	Pablo Faco	Francisco Landini	Antonio Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini	Francisco Faini	Esteban Isern
IX-1767	Gabriel Terri	Pablo Faco	Francisco Landini	Antonio Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini	Esteban Isern	Félix Vivencio
X-1768	Gabriel Terri	Pablo Faco	Francisco Landini	Antonio Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini	Esteban Isern	Domingo Rodil
II-1770	Gabriel Terri	Francisco Landini	A. Marquesini	José Bonfanti	Felipe Sabatini	Esteban Isern	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias
II-1771	Gabriel Terri	Francisco Landini	A. Marquesini	Esteban Isern	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal

VIOLINES (cont.)						
AÑO / PLAZA	PLAZA 9 7.500	PLAZA 10 7.500	PLAZA 11 7.000	PLAZA 12 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
V-1765	Francisco Lenzi	Félix Vivencio	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias (†11-VIII-1803)	—	Por muerte de Cosme Pereli a finales del año de 1764 y después del ascenso de los demás músicos, obtiene por oposición la última plaza Ramón Palaudarias.
IX-1767	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti (†16-XII-1798)	Rafael Monreal (†8-XII-1816)	—	En 1767 fallecieron Francisco Lenzi y Francisco Faini. Después del ascenso por antigüedad se realizan oposiciones a las dos plazas vacantes que consiguen Cayetano Brunetti y Rafael Monreal.
X-1768	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Salvador Rexach (†31-VII-1780)	—	Por el fallecimiento de Félix Vivencio ascienden los músicos por antigüedad y la plaza vacante se otorga a Salvador Rexach, por oposición.
II-1770	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Salvador Rexach	José Palomino (†9-IV-1810)	—	Por muerte de Pablo Faco a finales de 1769 ascienden los restantes violinistas y se concede la última plaza a José Palomino a principios de 1770, por oposición.
II-1771	Salvador Rexach	José Palomino	Felipe de los Ríos (†17-VIII-1801)	Bonifacio Zlotek (†2-I-1787)	—	A finales de este año fallecen dos violinistas en menos de un mes, Felipe Sabatini y José Bonfanti, obtienen las dos últimas plazas vacantes por oposición Felipe de los Ríos y Bonifacio Zlotek.

VIOLINES (cont.)								
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 10.000	PLAZA 4 10.000	PLAZA 5 9.000	PLAZA 6 9.000	PLAZA 7 8.000	PLAZA 8 8.000
V-1771	Gabriel Terri	Francisco Landini	Esteban Isern	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Salvador Rexach
IV-1774	Gabriel Terri	Francisco Landini	Esteban Isern	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Salvador Rexach
X-1774	Gabriel Terri	Francisco Landini	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Salvador Rexach	Felipe de los Ríos
III-1776	F. Landini	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Salvador Rexach	Felipe de los Ríos	Bonifacio Zlotek
X-1780	F. Landini	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Felipe de los Ríos	Bonifacio Zlotek	Juan Marcolini

VIOLINES (cont.)						
AÑO / PLAZA	PLAZA 9 7.500	PLAZA 10 7.500	PLAZA 11 7.000	PLAZA 12 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
V-1771	José Palomino	Felipe de los Ríos	Bonifacio Zlotek	Juan Marcolini (†27-XI-1788)	—	Fallece Antonio Marquesini y obtiene la última plaza Juan Marcolini, que solicita la plaza sin oposición, en atención a haber opositado tres veces y haber quedado en buen lugar en la anterior que acaba de hacerse..
IV-1774	Felipe de los Ríos	Bonifacio Zlotek	Juan Marcolini	Manuel Carreras (†22-III-1795)	—	Debido a que Palomino se ausentó sin permiso se declara su plaza vacante, obteniéndola en abril Manuel Carreras, tras ganar la oposición.
X-1774	Bonifacio Zlotek	Juan Marcolini	Manuel Carreras	Jaime Rosquellas (†20-III-1806)	—	Por muerte de Esteben Isern en octubre, queda vacante la última plaza. Se le concede a Jaime Rosquellas que en la oposición anterior quedó segundo.
III-1776	Juan Marcolini	Manuel Carreras	Jaime Rosquellas	Juan Oliver (†12-II-1830)	—	En octubre de 1775 fallece Gabriel Terri y después de convocadas las oposiciones obtiene la última plaza Juan Oliver, en marzo de 1776.
X-1780	Manuel Carreras	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal (†20-V-1822)	—	Por muerte de Salvador Rexach queda vacante una plaza de violín que después de realizadas las oposiciones se concede a Pablo Nadal, viola en la misma Real Capilla.

VIOLINES (cont.)								
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 10.000	PLAZA 4 10.000	PLAZA 5 9.000	PLAZA 6 9.000	PLAZA 7 8.000	PLAZA 8 8.000
III-1787	Francisco Landini	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Felipe de los Ríos	Juan Marcolini	M. Carreras
III-1789	Francisco Landini	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Felipe de los Ríos	Manuel Carreras	J. Rosquellas
VIII-1793	Francisco Landini	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Cayetano Brunetti	Rafael Monreal	Felipe de los Ríos	Manuel Carreras	J. Rosquellas
XI-1794	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Rafael Monreal	Cayetano Brunetti	Felipe de los Ríos	Manuel Carreras	Jaime Rosquellas	Juan Oliver

VIOLINES (cont.)						
AÑO / PLAZA	PLAZA 9 7.500	PLAZA 10 7.500	PLAZA 11 7.000	PLAZA 12 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
III-1787	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal	Vicente Ongay (†8-VI-1803)	—	Por muerte de Bonifacio Zlotek se celebran oposiciones y se concede la plaza a Vicente Ongay, que era viola en la Real Capilla.
III-1789	Juan Oliver	Pablo Nadal	Vicente Ongay	Rafael García	—	Por muerte de Marcolini (noviembre de 1788) se celebran oposiciones para cubrir la última plaza, que gana Rafael García, viola de la Real Capilla.
VIII-1793	Juan Oliver	Pablo Nadal	Vicente Ongay	Rafael García	Juan Colbran	En septiembre se concede plaza de violín supernumerario a Juan Colbran.
XI-1794	Pablo Nadal	Vicente Ongay	Rafael García	Juan Colbran	Francisco Vaccari	Por muerte de Landini queda vacante la última plaza, que se concede a Colbran. Al día siguiente le conceden la plaza de supermunerario a Francisco Vaccari.

VIOLAS						
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 7.500	PLAZA 2 7.500	PLAZA 3 7.000	PLAZA 4 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	Juan de Ledesma (†27-VIII-1781)	Francisco Guerra (†1-VIII-1777)	Manuel Dalp (†6-X-1791)	Felipe Monreal (†11-I-1770)	—	—
III-1770	Juan de Ledesma	Francisco Guerra	Manuel Dalp	Pedro Barrio (†30-III-1789)	—	Por fallecimiento de Felipe Monreal queda la cuarta plaza vacante y se realizan oposiciones, que gana Pedro Barrio.
III-1778	Juan de Ledesma	Manuel Dalp	Pedro Barrio	Pablo Nadal (†20-V-1822)	—	Debido al fallecimiento de Francisco Guerra, se realizan oposiciones a la última plaza, ganada por Pablo Nadal.
III-1781	Juan de Ledesma	Manuel Dalp	Pedro Barrio	Vicente Ongay (†8-VI-1803)	—	En marzo, por acceder Pablo Nadal a una plaza de violín, que obtuvo después de realizar oposiciones, quedó vacante la cuarta plaza que consiguió, también por oposición, Vicente Ongay.
IX-1781	Manuel Dalp	Pedro Barrio	Vicente Ongay	Rafael García (†15-VIII-1810)	—	Por fallecimiento de Juan de Ledesma, después de los ascensos, queda la cuarta plaza vacante, y la obtiene por oposición Rafael García.
VII-1787	Manuel Dalp	Pedro Barrio	Rafael García	Suprimida	—	Queda vacante la última plaza al conseguir Ongay una plaza de violín por oposición. Se suprime esta plaza para crear una plaza de violón que obtiene Francisco Brunetti.
III-1789	Manuel Dalp	Pedro Barrio	Manuel Carril (†29-I-1828)	Suprimida	—	Rafael García gana por oposición una plaza de violín, y la vacante de viola se la dan al que ha quedado segundo, Manuel Carril.
IX-1789	Manuel Dalp	Manuel Carril	Antonio Font (†13-IX-1810)	Suprimida	—	Por muerte de Barrio, se convocan oposiciones y las gana Antonio Font.
XI-1791	Manuel Carril	Antonio Font	Juan Font	Suprimida	—	Por muerte de Dalp, queda vacante una plaza que se concede a Juan Font, que como criado del infante Don Luis, tenía prometida la primera vacante.

VIOLINES								
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 10.000	PLAZA 4 10.000	PLAZA 5 9.000	PLAZA 6 9.000	PLAZA 7 8.000	PLAZA 8 8.000
III-1795	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Rafael Monreal	Cayetano Brunetti	Felipe de los Ríos	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal
VII-1796	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Rafael Monreal	Cayetano Brunetti	Felipe de los Ríos	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal
1798	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Rafael Monreal	Felipe de los Ríos	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal	Vicente Ongay
1801	Domingo Rodil	Ramón Palaudarias	Rafael Monreal	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal	Vicente Ongay	Rafael García

VIOLINES (Cont.)					VIOLAS				
AÑO / PLAZA	PLAZA 9 7.500	PLAZA 10 7.500	PLAZA 11 7.000	PLAZA 12 7.000	PLAZA 1 7.500	PLAZA 2 7.500	PLAZA 3 7.000	PLAZA 4 7.000	SUPER NUMERARIO
III-1795	Vicente Ongay	Rafael García	Juan Colbran	Manuel Carril	Antonio Font	Juan Font	Francisco Vaccari	Suprimida	—
VII-1796	Vicente Ongay	Rafael García	Juan Colbran	Manuel Carril	Antonio Font	Juan Font	Francisco Vaccari	Suprimida	A. Boucher (†21-XII-1861)
II-1798	Rafael García	Manuel Carriles	Juan Colbran	Antonio Font	Juan Font	F. Vaccari	Alejandro Boucher	—	Cristóbal Andreozzi (†10-XI-1820)
X-1801	Manuel Carriles	Juan Colbran	Antonio Font	Juan Font	Francisco Vaccari	A. Boucher	José Rodríguez de León (†24-I-1824)	—	C. Andreozzi

VIOLINES Y VIOLAS	
AÑO / PLAZA	OBSERVACIONES
1795	Por muerte de Manuel Carreras queda vacante la última plaza, que se otorga a Francisco Vaccari sin oposición.
VII-1796	El 30 de julio se concede a Boucher plaza de violín de cámara y al mismo tiempo es nombrado supernumerario en la Real Capilla.
II-1798/XII-1798	En febrero obtiene una plaza de supernumerario Cristóbal Andreozzi. Después del fallecimiento de Cayetano Brunetti, accede a la última plaza Boucher.
X-1801	Muere Felipe de los Ríos y sale la última plaza de viola a oposición, que gana José Rodríguez de León.

VIOLINES (cont.)								
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 10.000	PLAZA 4 10.000	PLAZA 5 9.000	PLAZA 6 9.000	PLAZA 7 8.000	PLAZA 8 8.000
XI-1803	Domingo Rodil	Rafael Monreal	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal	Rafael García	Manuel Carriles	Juan Colbran
VI-1804	Domingo Rodil	Rafael Monreal	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal	Rafael García	Manuel Carriles	Juan Colbran
III-1805	Domingo Rodil	Rafael Monreal	Jaime Rosquellas	Juan Oliver	Pablo Nadal	Rafael García	Manuel Carriles	Juan Colbran
VIII-1806	Rafael Monreal	Juan Oliver	Pablo Nadal	Rafael García	Manuel Carriles	Juan Colbran	Antonio Font	Juan Font
VIII-1807	Rafael Monreal	Juan Oliver	Pablo Nadal	Rafael García	Manuel Carriles	Juan Colbran	Antonio Font	Juan Font

VIOLINES (cont.)					VIOLAS (cont.)				
AÑO / PLAZA	PLAZA 9 7.500	PLAZA 10 7.500	PLAZA 11 7.000	PLAZA 12 7.000	PLAZA 1 7.500	PLAZA 2 7.500	PLAZA 3 7.000	PLAZA 4 7.000	SUPER NUMERARIO
XI-1803	Antonio Font	Juan Font	Francisco Vaccari	Alejandro Boucher	José Rodríguez de León	Francisco Balcaren (†28-I-1818)	Cristóbal Ronda (†15-II-1832)	—	Cristóbal Andreozzi
VI-1804	Antonio Font	Juan Font	Francisco Vaccari	Alejandro Boucher	José Rodríguez de León	Francisco Balcaren	Cristóbal Ronda	Juan Balado (†1-IV-1832)	Cristóbal Andreozzi
III-1805	Antonio Font	Juan Font	Francisco Vaccari	José Rodríguez de León	Francisco Balcaren	Cristóbal Ronda	Juan Balado	Pablo Rosquellas (†12-VII-1859)	Cristóbal Andreozzi
VIII-1806	Francisco Vaccari	José Rodríguez de León	Francisco Balcaren	Cristóbal Ronda	Juan Balado	Pablo Rosquellas	Calixto de Filippo (†1825)	Dámaso Cañada (†31-VII-1849)	Cristóbal Andreozzi
II-1807	Francisco Vaccari	José Rodríguez de León	Cristóbal de Ronda	Juan Balado	Pablo Rosquellas	Calixto de Filippo	Dámaso Cañada	Joaquín Rodríguez (†22-III-1810)	Cristóbal Andreozzi

VIOLINES Y VIOLAS (cont.)	
AÑO / PLAZA	OBSERVACIONES
XI-1803	En junio muere Ongay y en agosto Palaudarias. Después de los ascensos se celebran oposiciones para cubrir las dos plazas vacantes, que consiguen Francisco Balcaren y Cristóbal Ronda.
VI-1804	Se suprime la plaza de violón 4ª creada para el hijo de Brunetti y se restablece la 4ª de viola. Se hizo oposición y la ganó Juan Balado.
III-1805	Se declara vacante la plaza de Boucher, que se había ausentado, y la obtiene, por oposición, Pablo Rosquellas.
VIII-1806	En agosto de 1805 muere Rodil y en marzo de 1806 Jaime Rosquellas. Obtienen las dos últimas plazas por oposición Calixto de Filipo y Dámaso Cañada.
II-1807	En noviembre de 1806 renuncia Balcaren y obtiene la plaza Joaquín Rodríguez, tras ganar la oposición, en febrero de 1807.



VIOLONES [VIOLONCHELOS]						
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 12.000	PLAZA 2 10.000	PLAZA 3 8.000	PLAZA 4 7.000	SUPER NUMERAR IO	OBSERVACIONES
1756	Domingo Porretti (†23-I-1783)	Antonio Villazón (†8-II-1780)	Juan Orri (†16-VI-1770)	—	—	—
VIII-1770	Domingo Porretti	Antonio Villazón	José de Zayas (†9-III-1804)	—	—	Debido a la muerte de Juan Orri queda vacante la tercera plaza que consigue por oposición José de Zayas.
III-1780	Domingo Porretti	José de Zayas	Ramón Rodríguez Monroy (†22-III-1812)	—	—	Muere Antonio Villazón, asciende por antigüedad Zayas, y gana la vacante por oposición Ramón Rodríguez Monroy.
VIII-1784	José de Zayas	Ramón R. Monroy	Joaquín Samaranch (†5-XI-1805)	—	—	Por fallecimiento de Domingo Porretti ascienden los demás y gana la última plaza Joaquín Samaranch. Se tarda en cubrir la vacante más de un año y medio. No entra en la plaza hasta 12-VIII-1784.
VII-1787	José de Zayas	Ramón R. Monroy	Joaquín Samaranch	Francisco Brunetti	—	Se crea una nueva plaza de violonchelo que se concede a Francisco Brunetti por oposición, a la que solamente él se presenta.
VI-1804	Ramón R. Monroy	Joaquín Samaranch	Francisco Brunetti	Suprimida	—	Por muerte de Zayas y después de ascender por antigüedad, se suprime la cuarta plaza, y se restituye la de viola.
VII-1805	Ramón R. Monroy	Joaquín Samaranch	Francisco Brunetti	Suprimida	Francisco Javier Pareja (6-XII-1831)	Francisco Javier Pareja es nombrado supernumerario.
XI-1805	Ramón R. Monroy	Francisco Brunetti	Francisco J. Pareja	Suprimida	—	En noviembre, por fallecimiento de Samaranch, Francisco Javier Pareja pasa a ocupar la última plaza que queda vacante.

CONTRABAJOS					
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 10.000	PLAZA 2 8.000	PLAZA 3 7.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
1756	Bernardo Alberich (†19-VII-1765)	Francisco de Zayas (†1-IV-1758)	Carlos Millorini (†21-XII-1786)	—	—
V-1758	Bernardo Alberich	Carlos Millorini	José Pastor (†17-X-1787)	—	Después del fallecimiento de Francisco de Zayas, Carlos Millorini asciende a la segunda plaza, quedando vacante la tercera. Gana la oposición José Pastor.
X-1765	Carlos Millorini	José Pastor	Ignacio Pérez (†2-X-1804)	—	Debido al fallecimiento de Bernardo Alberich, ascienden Carlos Millorini y José Pastor. Ganó las oposiciones para la tercera plaza vacante Ignacio Pérez.
IX-1766	José Pastor	Ignacio Pérez	Suprimida	—	En septiembre se jubila Carlos Millorini. Después del ascenso por antigüedad, queda vacante la tercera plaza, que se suprime
III-1788	Ignacio Pérez	Blas López (†24-VIII-1815)	Suprimida	—	Después de la muerte de José Pastor, asciende Ignacio Pérez a la primera plaza y la segunda la obtiene por oposición Blas López.
XII-1793	Blas López	José Julián (†15-VIII-1797)	Suprimida	—	En diciembre, por jubilación de Ignacio Pérez queda vacante la última plaza, que se le otorga sin oposición a José Julián.
I-1794	Blas López	José Julián	Suprimida	Pablo Font (†15-IV-1822)	En enero se le concede una plaza de supernumerario a Pablo Font.
IX-1797	Blas López	Pablo Font	Suprimida	—	Tras el fallecimiento de José Julián accede Font a la vacante.
VII-1806	Blas López	Pablo Font	Suprimida	Joaquín Guerra (†18-I-1837)	En julio se otorga la plaza de supernumerario a Joaquín Guerra.

ORGANISTAS					
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 16.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 9.000	PLAZA 4 6.000	OBSERVACIONES
1756	José de Nebra (†11-VII-1768)	Antonio Literes (†2-XII-1768)	Miguel Rabaza (†5-X-1787)	[Suprimida desde 1749]	—
II-1757	José de Nebra	Antonio Literes	Miguel Rabaza	José Moreno Polo (†23-IX-1774)	El 26 de febrero se reinstaura la cuarta plaza, que gana por oposición José Moreno Polo.
VII-1768	Antonio Literes	Miguel Rabaza	José Moreno Polo	José Lidón (†11-II-1827)	Después de la muerte de José de Nebra, ascienden los demás organistas y se celebra oposición a la última plaza que gana José Lidón.
XII-1768	Miguel Rabaza	José Moreno Polo	José Lidón	Juan Sessé (†17-III-1801)	En diciembre fallece Antonio Literes, y después del ascenso la conceden la última plaza a Juan Sessé, que había merecido el segundo lugar en la oposición precedente.
II-1775	Miguel Rabaza	José Lidón	Juan Sessé	Félix Máximo López (†9-IV-1821)	Tras el fallecimiento de José Moreno Polo, y ascenso de los demás, gana la oposición Félix Máximo López, en 1775.
III-1788	José Lidón	Juan Sessé	Félix M. López	José Teixidor (†ca. 1814)	Por fallecimiento de Miguel Rabaza, queda vacante la última plaza; después de unos meses, se celebran oposiciones y las gana José Teixidor.

ORGANISTAS						
AÑO / PLAZA	PLAZA 1 16.000	PLAZA 2 12.000	PLAZA 3 9.000	PLAZA 4 6.000	SUPER NUMERARIO	OBSERVACIONES
VI-1796	José Lidón	Juan Sessé	Félix Máximo López	José Teixidor	Pedro Anselmo Marchal	En junio se concede plaza de organista supernumerario sin sueldo a Pedro Anselmo Marchal, que era músico de la cámara de Carlos IV. Desde junio de 1797 se le dieron por esta plaza 10.000 reales librados por nómina de excluidos de planta de las reales casa, capilla y cámara, sin descuento de mesada eclesiástica.
III-1801	José Lidón	Félix Máximo López	José Teixidor	Pedro Anselmo Marchal	Ambrosio López	Por muerte de Sessé ascienden los restantes por antigüedad y se concede la última a Marchal, que era supernumerario, sin oposición. Le mantienen los 10.000 rs que gozaba en vez de los 6.000 rs de dotación de la última plaza. En 27 de abril de 1801 se le propone a Ambrosio López, hijo de Félix Máximo, para que como organista supernumerario sin sueldo pueda ayudar a su padre en el desempeño de su plaza y en la de Marchal, la cual no puede servir por estar destinado a la cámara. No tiene opción a la vacante.
V-1805	Félix Máximo López	José Teixidor	Pedro Anselmo Marchal	Alfonso Lidón (†VII-1838)	Ambrosio López	Por ascenso de José Lidón al magisterio de la Real Capilla ascienden el resto por orden de antigüedad y a la última entra Alfonso Lidón (sobrino de José Lidón). La de supernumerario sin sueldo se le concede nuevamente a Ambrosio López (hijo del organista Félix Máximo) sin sueldo y para ayudar a su padre a Marchal que al estar en la cámara no asiste a la capilla.
VI-1808	Félix Máximo López	José Teixidor	Pedro Anselmo Marchal	Alfonso Lidón	Ambrosio López Antonio Belbén	Le nombran para una segunda plaza de supernumerario a Antonio Belbén, con opción a la vacante después de López.

## **2. OPOSICIONES A PLAZAS DE INSTRUMENTISTAS EN LA REAL CAPILLA (1759-1808)**

---

Esta tabla recoge los datos referentes a los concursos de oposición que tuvieron lugar para proveer las plazas de instrumentistas de la Real Capilla durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. No se incluyen las dotaciones de plazas vacantes para las que no se llevaron a cabo oposiciones. Estos casos se comentan a lo largo del capítulo correspondiente al acceso a las plazas de músicos de la Real Capilla y el tipo de dotación de plazas se puede seguir de forma sistemática en la reconstrucción de la planta de músicos de la Real Capilla, expuesta previamente.

Esta tabla se ha elaborado a partir de la información procedente de diversos legajos del Archivo General de Palacio, principalmente de la sección Real Capilla, cajas 104/3, 124, 138 y 224/12; Reinados, Carlos III, leg. 240, Reinados, Carlos IV, leg. 3, así como de los expedientes personales de los músicos.

Se consignan en la tabla todos los datos que hemos podido localizar de cada proceso, y se aprecia claramente que es bastante desigual según los distintos instrumentos. Cuando no hemos obtenido datos aparece una interrogación en la casilla correspondiente. La transcripción completa de los planes de ejercicios que se conservan, proceden todos de AGP, Real Capilla, caja 224 exp. 12 (los subrayados constan así en el original). En las obras de oposición propuestas por el tribunal incluyo la referencia a nuestra edición de la obra, que permite identificarla con facilidad. En caso de no haberse localizado, puesto que no se encuentra en el Archivo de Palacio y no tenemos datos de su autoría, se hace constar también.

En la casilla correspondiente al ganador de la oposición, se indica el ganador o ganadores (ocasionalmente se dotaban dos plazas al mismo tiempo) en negrita y, cuando es posible saberlo, el orden en que han quedado el resto de participantes. Este orden es relevante puesto que, si después del concurso queda vacante otra plaza en un periodo breve de tiempo, se parte del orden establecido en la oposición anterior para dotarla.



OPOSICIONES A PLAZAS DE INSTRUMENTISTAS EN LA REAL CAPILLA (1759-1808)

BAJONES				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
VII-1775	Francisco Corselli Felipe Herranz Manuel Cavaza Rafael Pastor Francisco Bordas Onofre Genesta Miguel de Lope	<ul style="list-style-type: none"> <li>1º “Sonata ad libitum de los opositores”.</li> <li>2º “Sonata de repente, compuesta de Andante y un Alegro” [no localizada]</li> <li>3º “El Credo hasta el Incarnatus de la misa <u>Jubilate Deo</u> en Alamire tercera maior, con sólo el órgano y voces con un violón y sin bajo de voz.</li> <li>4º Los fabordones de 7º y 8º dando tono por las entradas de sus cánticos, y que el opositor acompañe un par de versos, para lo cual son menester dos ayudantes de sochantre.</li> <li>5º El facistol, han de tocar como pinta y medio punto bajo y punto bajo, para lo cual se sacará una misa de Torres de claves naturales y de las más modernas. Convendrá haya órgano para las salidas de dicho transporte, del cual se pedirá razón a los opositores de su diapasón. Y para el ejercicio de claves altas, se sacará una misa de claves antiguas de Alfonso Lobo o de Caseda y todo lo dicho sin bajo de voz”</li> </ul>	Joaquín Garisuain Vicente Mendoza Diego Sánchez Juan Capistrano	<b>Joaquín Garisuain</b>
II-1791	Antonio Ugena Miguel de Lope Joaquín Garisuain Mateo Soler Gaspar Barli (sustituido por Juan Sessé)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata de Miguel de Lope [nº 21]</li> <li>?</li> </ul>	Félix Ramos Juan Capistrano Francisco Frascon	<b>Félix Ramos</b>
III-1799	Antonio Ugena Félix Ramos Matheo Soler o Pedro Garisuain Joaquín Isnar	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>?</li> </ul>	Manuel Sardina	<b>Manuel Sardina</b>

FAGOTES				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
20/21-VI-1780	Antonio Ugena Onofre Genesta Miguel de Lope Joaquín Garisuain Antonio Scheffler	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Garisuain [nº 13]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Tocaron el Credo de la misa Jubilate Deo a 4 de Dn. Francesco Corselli con solas 4 voces y dos violines, sin más acompañamiento que el fagot. Después tocaron el Incarnatus de la misa a 4 Letamini in Domino del dicho Corselli; con los transpotes sobre él, y se concluyó esta oposición”</li> </ul>	Andrés Julián Mateo Soler Vicente Juliá y Malveau	<b>Mateo Soler</b>
VIII-1784	Antonio Ugena ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por Mateo Soler [nº 17]</li> <li>?</li> </ul>	Gaspar Barli ?	<b>Gaspar Barli</b>
4/5-V-1802	Antonio Ugena José Lidón Félix Ramos Pedro Garisuain Manuel García	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por A. Ugena [nº 24]</li> </ul> <p>Ejercicios de capilla: “Tocaron el acompañamiento del motete <u>O sacrum convivium</u> de Dn. Francisco Corselli, año de 1759, a 8 voces; y con sólo dos violines aunque tiene de todos los instrumentos. Es por D.l.s.r. 3ª menor y después mayor. A continuación de esto tocaron el acompañamiento de otro motete a 4 voces solas, Adoro te del dicho Dn. Francisco Corselli, año de 1760, por D.l.s.r. 3ª menor. Una vez concluido, se les pidió que lo transportaran (y tocaran unos 10 compases) un punto alto y después un punto bajo dando razón de la clave que se proponen, o fingen en estos transportes”</p>	Manuel Sardina Lorenzo Geisel Juan Guillermo Maus	<b>Lorenzo Geisel</b> Juan Guillermo Maus



TROMPAS				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
VIII-1764	Francisco Corselli ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pieza de libre elección</li> <li>¿Sinfonía compuesta por F. Corselli? [no localizada]</li> </ul>	6	<b>Angel Castronovo</b>
9/11-IX-1788	Antonio Ugena Manuel Cavaza Felipe Crespo Rafael Pastor Miguel de Lope	<ul style="list-style-type: none"> <li>Concierto de libre elección (trompa, violín, viola, violón, contrabajo).</li> <li>Concierto compuesto por Cavaza, con 2 violines, viola, violón y contrabajo [nº 19]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Tocarán, con las trompas que tiene la Real Capilla para usarlas en sus funciones, el salmo <u>Laudate Dominum</u> a 6 de Dn. Fracisco Corselli, por B. fa del año de 1 y en lugar de su <u>Gloria Patri</u> tocaron el <u>Gloria Patri</u> del <u>Beatus Vir</u> a 6 del mismo autor por elafa del año de 1.... En primer lugar tocaron la trompa 1ª de él, y después de la 2ª también con las trompas que tiene propias la Real Capilla. Se avisaron para estos ejercicios a las voces correspondientes”</li> </ul>	Antonio Castronovo Antonio Correa José Trota Estanislao López	<b>Estanislao López</b>

CLARINES				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
IV-1762	Francisco Corselli Manuel Cavaza Felipe Crespo José Princraut Antonio Scheffler	<ul style="list-style-type: none"> <li>Obra de libre elección</li> <li>Obra propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>?</li> </ul>	Gerónimo Boca Juan Marini Miguel Schenberger Francisco Isabela José Servida	<b>Miguel Schenberger</b> José Servida
IV-1775	Francisco Corselli Manuel Cavaza Francisco Mestres Felipe Crespo Antonio Scheffler	<ul style="list-style-type: none"> <li>Obra de libre elección.</li> <li>[Concierto] para oposición de clarín de Cavaza [nº 8]</li> <li>?</li> </ul>	Gerónimo Germán Francisco Isabela Ignacio Marsala Cayetano Canaut	<b>Gerónimo Germán</b> Francisco Isabela Ignacio Marsala Cayetano Canaut

OBOES Y FLAUTAS				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
V-1766	Francisco Corselli Gabriel Terri Manuel Cavaza Francisco Mestres Miguel Rabaza	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección</li> <li>• Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>• ?</li> </ul>	Manuel Espinosa José Escolanet	<b>Manuel Espinosa</b>
X-1777	Francisco Corselli Manuel Cavaza Francisco Mestres Antonio Scheffler Joaquín Garisuain	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección</li> <li>• Sonata de flauta travesera y bajo de Manuel Cavaza [nº 10]/Sonata de oboe de Manuel Cavaza [nº 11]</li> <li>• ?</li> </ul>	Joaquín Isnar Manuel Julián Lorenzo Molina Antonio García Manuel Gómiz	<b>Joaquín Isnar</b>

VIOLINES				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
19/20-VI-1760	Francisco Corselli Gabriel Terri (se excusó) Felipe Sabatini Esteban Isern	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por F. Corselli [nº 1]</li> <li>Tres fragmentos de una misa de Corselli</li> </ul>	Juan Bautista Isnar José Herrando Antonio López Juan Busquets Salvador Rexach Ramón Palaudarias Domingo Rodil Cayetano Brunetti	<b>José Herrando</b>
17-V-1765	Francisco Corselli ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por F. Corselli [nº 2]</li> </ul> ?	?	<b>Ramón Palaudarias</b>
IX-1767	Francisco Corselli Gabriel Terri Pablo Faco José Bonfanti Miguel Rabaza	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por F. Corselli [no localizada]</li> <li>?</li> </ul>	Cayetano Brunetti Rafael Monreal Salvador Rexach Antonio López Pedro Guerra	<b>Cayetano Brunetti</b> <b>Rafael Monreal</b>
29/30 IX y 1-X-1768	Francisco Corselli ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por F. Corselli [nº 3]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Se les echó el compás para cada cosa de esta especie que es Dies ire y el verso Recordare hasta la cruz. Se dejaría empezar solo el opositor el espacio de dos o tres compases sin auxilio de 2ª voz pero sí con el bajo de acompañamiento, y luego seguiría el segundo violín cuando haya acompañado el verso Recordare hasta la Cruz. Se les pidió transportar medio punto bajo, y medio punto alto dos compases solo”.</li> </ul>	Antonio López Salvador Rexach Juan Marcolini Pedro Guerra Felipe de los Ríos José Serrano Andrés Monfui Bonifacio Zlotek Antonio Palomino José Palomino	<b>Salvador Rexach</b>

VIOLINES (cont.)				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
6, 7 y 8 II-1770	Francisco Corselli Gabriel Terri José Pérez Ricarte Cayetano Brunetti Antonio Villazón	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata compuesta por F. Corselli [nº 3]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Cada uno ejecutó tres pedazos cortos del segundo Responsorio de Navidad de Corselli, el primero entrando solo el opositor y lo mismo el segundo que fue un intento y el tercero que fue a mitad del versículo siguiente [?] de tenor solo. A cada uno le preguntó al maestro de qué tono es el primer pedazo, luego qué tono vendrá a ser punto alto, y qué clave se figuraba y les hizo tocar tres compases con este transporte, y lo mismo punto bajo, y con este acto se concluyó dicha oposición la mañana del mismo día”.</li> </ul>	Antonio Serrano Pedro Guerra Francisco Javier Casimiro Fernández Andrés Monfui Felipe de los Ríos Bonifacio Zlotek Juan Marcolini José Palomino José Francisco de Ayala	<b>José Palomino</b>
II-1771	Francisco Corselli Gabriel Terri Domingo Rodil Esteban Isern Antonio Villazón	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata compuesta por F. Corselli [nº 6]</li> <li>?</li> </ul>	Felipe de los Ríos Bonifacio Zlotek Juan Marcolini José Serrano Pedro Guerra Antonio Gabino López Salas Andrés Monfui Francisco Javier Casimiro Fernández Cruz	<b>Felipe de los Ríos Bonifacio Zlotek</b>
IV-1774	Francisco Corselli ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata compuesta por F. Corselli [nº 7]</li> <li>?</li> </ul>	Manuel Carreras Jaime Rosquellas Juan Oliver(?)	<b>Manuel Carreras</b>
III-1776	Francisco Corselli ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata compuesta por Corselli [nº 9]</li> <li>?</li> </ul>	Juan Olivar Vicente Ongay ?	<b>Juan Oliver</b>

VIOLINES (cont.)				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
X-1780	Antonio Ugena Francisco Landini Felipe de los Ríos Bonifacio Zlotek Juan Oliver	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver y Astorga [nº 14]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Primeramente se ejecutó el primero Kirie y el Cum Sancto Spiritu de la Misa Asumpta est Maria de Don Francisco Corselli. Después, se ejecutó el Motete a 4 con instrumentos del dicho Corselli, del año 1759 que dice la letra O salutaris Hostia. Este Motete después de haberlo ejecutado por su término natural, se les pidió le transporten medio punto alto y después un punto bajo en cada transporte de estos han de tocar 4 compases”.</li> </ul>	Pablo Nadal Pedro Guerra Antonio Jáuregui Pablo Rosquellas Francisco Javier Moreno Vicente Ongay Juan Garela Francisco Comoccia Manuel Carriles Rafael García Fernando Ferandiere Francisco Kleynext	<b>Pablo Nadal</b> Vicente Ongay Antonio Jáuregui y Rafael García
26/28-II-1787 <sup>1</sup>	Antonio Ugena Francisco Landini Domingo Rodil Cayetano Brunetti Juan Oliver (asistieron el Príncipe de Asturias y la princesa)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata compuesta por C. Brunetti [nº 18]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Se les examinó en los ejercicios de capilla siguientes: con 8 voces y solo un violín para segundo, un violón y un bajón. Tocarón todos los Kyries; y desde el principio de la Gloria, hasta la entrada del et in terra pax, de la misa de Don Francesco Corselli, Laudate Pueri Dominum, del año 1751. Después tocarían el Incarnatus de esta misma misa que es por G. s. r. ut. 3ª menor, solamente los tres primeros compases de él (y sin acompañamiento alguno). Luego tocarían esto mismo transportándolo un punto alto; y después un punto alto, y sólo se les ha de preguntar, qué clave se han fingido para su transporte, nada más”.</li> </ul>	Vicente Ongay Rafael García Manuel Carril Juan Balado Antonio Font José Rodríguez, alias “León” [A Francisco Comoccia no le admiten]	<b>Vicente Ongay</b>
III-1789	Antonio Ugena Cayetano Brunetti Felipe de los Ríos Juan Oliver Jaime Rosquellas	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>?</li> </ul>	Rafael García Manuel Carril José Rodríguez de León Juan Balado	<b>Rafael García</b>

<sup>1</sup> Hay contradicciones entre la documentación de AGP, Real Capilla, caja 224/12 y caja 138. El cuadro contiene la información de la primera fuente. En Real Capilla, caja 138, los opositores son: Vicente Ongay, Rafael García, Manuel Carril, Juan Balado, Antonio Font, José Rodríguez, Francisco Comoccia. La sonata dice que fue encargada a Felipe de los Ríos. La sonata que se conserva es de F. Brunetti, parece más fiable la documentación de AGP, Real Capilla, caja 224/12.

VIOLAS				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
III-1770	Francisco Corselli ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>?</li> </ul>	Pedro Barrio ?	<b>Pedro Barrio</b>
III-1778	Francisco Corselli Manuel Cavaza Felipe de los Ríos Bonifacio Zlotek Juan Oliver	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por F. de los Ríos [nº 12]</li> <li>?</li> </ul>	Pablo Nadal Vicente Ongay Rafael García Manuel Carriles	<b>Pablo Nadal</b> Vicente Ongay Rafael García y Manuel Carriles
II-1781	Antonio Ugena Manuel Dalp Felipe de los Ríos Jaime Rosquellas Pablo Nadal	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por F. de los Ríos [nº 15]</li> <li>?</li> </ul>	Vicente Ongay Rafael García Francisco Moreno Juan Balado [y 4 más]	<b>Vicente Ongay</b>
20/22-XI-1781	Antonio Ugena Felipe de los Ríos Juan Marcolini Manuel Carreras Pablo Nadal	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por F. de los Ríos [nº 16].</li> <li>Ejercicios de capilla: “Día tercero: se ejecutó la fuga 1ª del Nunc Dimitis de las completas de Don Francesco Corselli, del año 1773 con solo los instrumentos. Después el Motete a 8 de Don Fracesco Corselli del año 1759 que dice la letra O Sacrum convivium con las voces. Dicho motete después de haberlo ejecutado por su término se les pidió transportaran los 4 compases primeros: 1º un punto bajo y después un punto alto”</li> </ul>	Manuel Carriles Rafael García Antonio Jáuregui Juan Balado Francisco Moreno Pablo del Moral Andrés Monfui Juan Bala [Vala] Blas López Antonio Rosales	<b>Rafael García</b> Manuel Carril
31-VII-1789	Antonio Ugena Domingo Rodil Cayetano Brunetti Felipe de los Ríos Juan Oliver	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por G. Brunetti [nº 20]</li> <li>?</li> </ul>	Antonio Font José Rodríguez de León Pascual Juan Carril Francisco Balcaren Juan Balado Juan Colbran	<b>Antonio Font</b>

VIOLINES Y VIOLAS				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
6, 7 y 8-X-1801 (viola)  14, 15 y 16-X-1801 (violín)	Antonio Ugena José Lidón Ramón Palaudarias Juan Oliver Pablo Nadal	<p><b>Viola:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [no localizada]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Día Tercero ... Se ejecutará el Motete <u>O quam suavis est Domine</u> a 4 voces con instrumentos, de Dn. Francesco Corselli. Año de 1759. El tono de este motete es por F. 3ª menor, y después que lo hayan tocado por su dicho tono con las voces, e instrumentos, se pedirá a los opositores que lo transporten medio punto bajo, y toquen solos los <u>diez</u> primeros compases de él”.</li> </ul> <p><b>Violín:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [nº 23].</li> </ul> <p>Ejercicios de capilla: “Día Tercero ... Se ejecutará el psalmo <u>Lauda Jherusalem</u> de las Vísperas grandes de la Virgen, de Dn. Francisco Corselli, año de 1752. Este Psalmo es por A. la. mi. re. tercera mayor; y después que lo hayan tocado todo hasta el <u>Gloria Patri</u> exclusive, con las voces e instrumentos precisos, se les pedirá que los transporten <u>medio punto alto</u> y toquen solos los ocho compases primeros de él. También se ejecutará todo el <u>Ave Maris Stella</u> de estas mismas vísperas. Nota: Este Himno del <u>Ave Maris Stella</u> se cantó primero, o antes que el psalmo citado arriba; con la mira de que fuese el transporte lo último de los ejercicios”.</p>	José Rodríguez de León Miguel Reynaldi Cristóbal de Ronda Juan Balado Calixto de Filippo	<b>José Rodríguez de León</b>  Miguel Reynaldi y Cristóbal Ronda
11, 12 y 13-VIII-1803 (viola)  18, 19 y 20-VIII-1803 (violín)	Antonio Ugena José Lidón, Ramón Palaudarias (murió y le sustituyó Rafael García) Juan Oliver Pablo Nadal	<p><b>Viola:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [nº 26]</li> <li>Ejercicios de capilla: “<u>Día Tercero</u>. Tocaron la viola segunda del psalmo <u>Beatus vir</u> de D. Francisco Corselli, año de 1761, a 8 voces; hasta el Gloria Patri. Está suelto y es por A, la, mi, re 3ª menor de ¾. Transportarán los 6 compases primeros un punto bajo, y después un punto alto”.</li> </ul> <p><b>Violín: (página siguiente)</b></p>	Francisco Balcaren Calixto de Filipo Cristóbal Ronda Pablo Rosquellas Manuel Durán Ocón	<b>Francisco Balcaren</b>  Calixto de Filipo y Cristóbal Ronda Pablo Rosquellas

VIOLINES Y VIOLAS (cont.)				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
11, 12 y 13-VIII-1803 (viola)  18, 19 y 20-VIII-1803 (violín)	Antonio Ugena José Lidón, Ramón Palaudarias (murió y le sustituyó Rafael García) Juan Oliver Pablo Nadal	<b>Violín:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [nº 25]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Día Tercero. Tocaron toda la Gloria de la misa Vigilante a 4 voces solas de Don Francisco Corselli y después el Incarnatus de ella, hasta el Crucifixus. Este incarnatus es por D.la, sol, re 3ª menor y transportaron los tres primeros compases un punto bajo y después un punto alto”.</li> </ul>	Francisco Balcaren Calixto de Filipo Cristóbal Ronda Pablo Rosquellas Manuel Durán Ocón	<b>Francisco Balcaren</b> Calixto de Filipo y Cristóbal Ronda Pablo Rosquellas
14/15 y 24/26-V-1804	Antonio Ugena José Lidón, Rafael Monreal Juan Oliver Pablo Nadal	<b>Viola:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [nº 28]</li> <li>Ejercicios de capilla: “<u>Día Segundo</u>. Se ejecutara el salmo <u>Laudate Dominum omnes gentes</u> de Dn. Francisco Corselli, año 1765, es por A.l.m.r. 3ª mayor que existe en el legajo de oposiciones. El <u>Gloria Patri</u> es a solo de tiple por Ela.mi, 3ª mayor. Este gloria lo tuvieron que transportar medio punto alto después de punto bajo”.</li> </ul> <b>Violín:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [nº 27]</li> <li>Ejercicios de capilla: “Día tercero. Se ejecutó la secuencia se la misa de difuntos de Dn. Francisco Corselli, desde el principio hasta el <u>Vivo C</u> que no se dice# después el recordare de ¾ y seguido todo hasta concluir dicha secuencia. #El pie Jesu de 6 lo transportaron un punto alto y después un punto bajo”</li> </ul>	Antonio Jáuregui Rafael García Antonio Rosales Manuel Carriles Juan Balado Andrés Monfui Francisco Moreno Juan Bala Blas López Pablo del Moral	<b>Juan Balado</b> Calixto de Filipo Pablo Rosquellas
III-1805	?	<b>Viola:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [nº 32]</li> <li>?</li> </ul> <b>Violín:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata de libre elección.</li> <li>Sonata compuesta por J. Oliver [nº 31]</li> </ul>	Pablo Rosquellas ?	<b>Pablo Rosquellas</b>



VIOLINES Y VIOLAS (cont.)				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
VIII-1806	José Lidón ?	<b>Viola:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección.</li> <li>• Sonata compuesta por J. Lidón [nº 33]</li> <li>• ?</li> </ul> <b>Violín:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección.</li> <li>• Sonata compuesta por J. Lidón [nº 34]</li> <li>• ?</li> </ul>	Calixto de Filipo Dámaso Cañada	<b>Calixto de Filipo Dámaso Cañada</b>
II-1807	José Lidón ?	<b>Viola:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección.</li> <li>• Sonata compuesta por J. Oliver [nº 35]</li> <li>• ?</li> </ul> <b>Violín:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección.</li> <li>• Sonata compuesta por J. Oliver [nº 36]</li> <li>• ?</li> </ul>	Joaquín Rodríguez Miguel Palomero	<b>Joaquín Rodríguez</b>

VIOLONCHELOS				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
VIII-1770	Francisco Corselli Manuel Cavaza Antonio Villazón Miguel Rabaza	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección</li> <li>• Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>• ?</li> </ul>	Pablo Vidal Fernando Blumengsten Francisco Javier Fernández José de Zayas	<b>José de Zayas</b>
III-1780	Antonio Ugena ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección</li> <li>• Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>• ?</li> </ul>	?	<b>Ramón Rodríguez Monroy</b>
VIII-1784	Antonio Ugena ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección</li> <li>• Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>• ?</li> </ul>	?	<b>Joaquín Samaranch</b>
VII-1787	Antonio Ugena José de Zayas Ramón Rodríguez Monroy Joaquín Samaranch Ignacio Pérez	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección</li> <li>• Sonata compuesta por José de Zayas [no localizada]</li> <li>• ?</li> </ul>	Francisco Brunetti	<b>Francisco Brunetti</b>

CONTRABAJO				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
X-1765	Francisco Corselli ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonata de libre elección</li> <li>• Sonata propuesta por el tribunal [no localizada]</li> <li>• ?</li> </ul>	Ignacio Pérez ¿Andrés Julián?	<b>Ignacio Pérez</b>
II-1788	Antonio Ugena Ramón Monroy? ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obra de libre elección</li> <li>• ¿Trío compuesto por Monroy?</li> <li>• ?</li> </ul>	Blas López ?	<b>Blas López</b>

ORGANISTAS				
FECHA	EXAMINADORES	EJERCICIOS	OPOSITORES	GANADOR
VII-1768	Francisco Corselli Miguel Rabaza Antonio Literes Felipe Herranz José Pérez Ricarte	?	José Lidón Manuel Narro Juan Sessé Félix Máximo López Andrés Lombide Pedro Bodul de Santmanat Martín Ruiz de Gamarra Gerónimo Monge Roque Abarca	<b>José Lidón</b> Manuel Narro Juan Sessé
II-1775	Francisco Corselli ?	?	Félix Máximo López Basilio Sessé José Teixidor	<b>Félix Máximo López</b>
III-1788	Antonio Ugena José Lidón Félix Máximo López Manuel Cavaza Felipe Martínez José de Zayas?	?	Basilio Sessé José Teixidor Manuel Dancha y Enche Guillermo Ferrer	<b>José Teixidor</b>



### **3. INSTRUMENTISTAS DE LA CÁMARA DEL PRÍNCIPE CARLOS Y DE LA REAL CÁMARA DE CARLOS IV (1760-1808)**

---

La siguiente tabla muestra los músicos que participaron en las actividades musicales al servicio de Carlos IV tanto en su etapa como príncipe de Asturias (1760-1788) como durante su reinado (1789-1808).

Se ha ordenado por instrumentos y en cada uno de ellos constan los músicos por orden cronológico. Se distinguen los músicos que ocuparon las plazas fijas de la Real Cámara tras el ascenso de Carlos IV al trono, indicando las fechas en negrita.

Algunos músicos eran intérpretes de varios instrumentos, por lo que si bien son asignados al instrumento que nos consta tocaban de forma habitual, después del nombre y entre paréntesis se indica qué otros instrumentos podrían interpretar.

Las referencias documentales proceden todas del Archivo General de Palacio (AGP). Solamente se destacan las noticias más relevantes para situar su trabajo en este ámbito. La información completa de cada uno puede encontrarse en las biografías y respecto al grupo completo de músicos al servicio del príncipe de Asturias y después de Carlos IV en el capítulo 2. Nos limitamos a recoger las noticias vinculadas a la figura de Carlos IV sin incluir, por tanto, la participación de estos mismos músicos en las actividades promovidas por otros miembros de la familia real, que constan de manera completa en las biografías y en otros apartados del mencionado segundo capítulo de la tesis.



## Fagotes

Nombre	Fechas	Noticias
Joaquín Isnar	1778-1788	- convocado a las jornadas de El Pardo en 1778, 1786 y 1788 (Registros, tomo 113; Carlos III, leg. 240).
Joaquín Garisuain	1778-1797 <b>1797-1808</b>	- convocado a las jornadas del Pardo y Aranjuez desde 1778 (Registros, tomos 113 y 114; Carlos III, leg. 240; Carlos IV Príncipe, legs. 2 y 9). - nombrado músico de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15)
Mateo Soler	1790-1795	- convocado a la jornada de Aranjuez en 1790 (Registros, tomo 114).
Pedro Garisuain	1795?-1808	- convocado a la jornada de Aranjuez en 1796 (Registros, tomo 113). - asistía desde 1795 a las “academias del cuarto de V.M. diariamente” (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
Francisco Roig y Sales (oboe)	1796	- en septiembre de 1796 afirma haber “tenido el honor de tocar ante V. M.” (Real Capilla, C <sup>a</sup> 124)

## Oboes-flautas

Nombre	Fechas	Noticias
Manuel Cavaza	1769-1770	- convocado a las jornadas de El Pardo de 1769 y 1770 (Carlos III legs. 77 y 240).
Francisco Mestres	1770	- convocado a la jornada de El Pardo en 1770 (Carlos III, leg. 240).
Gaspar Barli (fagot)	1778-1796 <b>1796-1808</b>	- convocado a las jornadas de El Pardo y Aranjuez desde 1778 (Registros, tomos 113, 114; Carlos III, leg. 240). - en la petición para ser nombrado músico de la Real Cámara en 1796 alega que lleva 17 años asistiendo a los “Reales Concierptos” (Carlos IV, Cámara, leg. 15).
Manuel García	?-1808?	- en 1794 afirma que había concurrido a varias temporadas a las “academias del rey” (Personal, C <sup>a</sup> 416/9). - convocado a la jornada de Aranjuez, 1796 (Registros, tomo 114)
José Álvarez	1803?	- en 1803 afirma que ha asistido en varias ocasiones a las academias y ha tocado en muchos concierptos (Carlos IV, Capilla, leg. 3).

## Trompas y clarines

Nombre	Fechas	Noticias
José Princraut	?-1764	- según su viuda, sirvió a “sus altezas” y concurrió “a las academias que se han ejecutado en el cuarto del Príncipe” (Carlos III, leg. 240).
Angel Castronovo	1770-1778	- convocado a la jornada de El Pardo en 1770 y 1778 (Carlos III, leg. 240). - según Francisco Ossorio, puntador de la Real Capilla, acudía “a los reales cuartos de los príncipes nuestros señores cuando es necesario con los demás individuos instrumentistas” (Carlos III, leg. 241).
Pedro Literes	?	- según su testimonio había servido en el “cuarto de V.M. en las academias de trompa y clarín” (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
Antonio Scheffler	?-1788	- convocado a las jornadas de El Pardo en 1770 y 1778 (Carlos III, leg. 240). - según su viuda, cuando murió, en 1801, llevaba 48 trabajando en la Real Capilla y en la Cámara (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
Estanislao López	?-1795	- en 1795, estando gravemente enfermo, solicitó una licencia en cuya petición afirma ser el “primer trompa de las academias de S.M.” (Carlos IV, Capilla, leg. 3 y Personal, C <sup>a</sup> 2697/50).
Ignacio Marsala	1785?-1805	- convocado a la jornada de Aranjuez 1789, 1790, 1796 (Registros, 114). - según sus hijos, asistió durante 20 años en las academias de la Real Cámara (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
José Trota	<b>1796-1808</b>	- nombrado músico de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15)



## Violines-violas

Nombre	Fechas	Noticias
Gabriel Terri	1747-1775	- su viuda indica en la petición de pensión de viudedad que era violín de capilla y cámara (Personal, 1027/39).
José Herrando	1760	- convocado a la jornada de El Pardo (Carlos IV Príncipe, leg. 3)
Felipe Sabatini	1760-1770	- maestro de violín del príncipe - convocado por el príncipe a las jornadas entre 1762 y 1769 (Carlos III, leg. 240).
Manuel Camato	1760-1798?	- convocado por el príncipe a las jornadas entre 1762 y 1769 (Carlos III, leg. 240). - desde 1760 hasta 1798 es violín de las lecciones de baile del príncipe y los infantes (Carlos IV, leg. 15). - desde 1781 violín de baile de Sus Altezas “y demás que se ofrezca para tocar el violín” (Carlos IV, leg. 15).
Francisco Landini	1761-1773	- convocado por el príncipe a las jornadas entre 1762 y 1769 (Carlos III, leg. 240). - en 1773 se encuentra en la jornada de Aranjuez (Registros, 113).
José Bonfanti	1762-1769	- convocado por el príncipe a las jornadas entre 1762 y 1769 (Carlos III, leg. 240).
Domingo Rodil	1763-1792	- convocado a las jornadas por el príncipe (Carlos III, leg. 240, Registros, 113). - desde 1778 tiene la obligación de seguir siempre a la familia real (Carlos IV Príncipe, leg. 2). - desde 1792 no asiste por estar ciego (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
Gaetano Brunetti	1771-1789 <b>1789-1798</b>	- maestro de violín del príncipe - nombrado músico de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15) - director de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15)
Esteban Isern	1773-1774	- desde 1773 es convocado por el príncipe para asistir a las jornadas (Carlos IV Príncipe, leg. 2).
Felipe de los Ríos	1773-1801	- convocado a las jornadas de El Pardo y Aranjuez desde 1778 (Carlos III, leg. 240, Registros, 113 y 114). - según el testimonio de su viuda en 1801, había asistido durante 28 años a las academias de la cámara (Carlos IV, Capilla, leg. 3).

Ramón Palaudarias	1778-1803	- convocado a las jornadas del Pardo y Aranjuez entre 1778-1803 (Carlos IV, leg. 240, Registros, tomos 113 y 114).
Rafael Monreal	1778-1796	- convocado a las jornadas de El Pardo y Aranjuez en 1778 y 1796 (Carlos III, leg. 240 y Registros, 114).
Juan Marcolini	1778	- convocado en 1778 a los bailes de Carnaval durante la jornada del Pardo (Carlos IV, leg. 240).
Bonifacio Zlotek	1778-1786	- convocado a la jornada de El Pardo en 1778 y 1786 (Carlos III, leg. 240 y Registros, 113).
Jaime Rosquellas	1780-1788	- en 1780 da el visto bueno a un violín de Assensio para la cámara del príncipe (Carlos IV Príncipe, leg. 12) - convocado a las jornadas de El Pardo en 1786 y 1788 (Carlos III, leg. 240 y Registros, 113).
Manuel Carreras	1786	- se encontraba en Aranjuez durante la jornada de 1786 (Registros, 113).
Juan Oliver	1787-1808	- en 1787 el príncipe adquiere un violín para él (G. Labrador: “La colección...”, p. 60). - en 1807 el Patriarca confirma que Oliver llevaba 17 años asistiendo a las academias de las Real Cámara (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
Vicente Ongay	1790	- convocado a la jornada de Aranjuez en 1790 (Registros, 114).
Rafael García	1790-1796	- convocado a la jornada de Aranjuez en 1790 y 1796 (Registros, 114).
Manuel Carril	1790-1796	- convocado a la jornada de Aranjuez en 1790 y 1796 (Registros, 114).
Francisco Vaccari	<b>1796-1808</b>	- nombrado músico de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15)
Andrés Rosquellas (hijo)	1795-	- en 1795 un informe recoge que había asistido a las Reales Academias (Personal, 922/19). - asistió a la jornada de San Ildefonso en 1796 (Carlos IV, Cámara, leg. 15).
Antonio Font	1801 <b>1802-1808</b>	- convocado a la jornada de San Ildefonso en 1801 (Registros, 114). - en 1802 nombrado músico de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15).
Pablo Nadal	¿-1803-¿	- en 1803 Nadal afirma participar en las academias en sustitución de los violines asignados a ella (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
Dámaso Cañada	?	- violín de baile del príncipe y los infantes desde 1798 (Personal, 175/9). - Asiste alguna vez a tocar para rey ((Personal, 175/9).
Juan Colbran	?-1806	- en 1796 Carlos IV adquiere un violín para él. - en informes muy posteriores, de la década de 1810, afirma haber servido en la Cámara de Carlos IV (Personal, 243/23).

## Violones

Nombre	Fechas	Noticias
Domingo Porretti	1760-1778	- entre 1760 y 1769 fue llamado a las jornadas para el cuarto del príncipe (Carlos III, leg. 240). - 1771 recibe una gratificación del príncipe Carlos (Carlos IV Príncipe, leg. 45). - en 1778 recibe otra gratificación del príncipe por las academias de música (Carlos IV Príncipe, leg. 7).
Antonio Villazón	1778	- convocado en 1778 a la jornal del Pardo (Carlos III, leg. 240).
José de Zayas	1778-1804	- fue convocado en 1778 para asistir a la jornada de Aranjuez (Carlos III, leg. 240). - según el testimonio de su viuda en 1804, estuvo 22 años asistiendo a las academias (Carlos IV, Capilla, leg. 3).
Francisco Brunetti	1785-1788 <b>1789-1808</b>	- desde el 1 de abril de 1785 el príncipe le mandó asistir a su cuarto (Carlos IV Príncipe, leg. 2) - desde 1789 fue nombrado músico de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15)

## Contrabajos

Nombre	Fechas	Noticias
José Pastor	1770	- convocado en 1770 y en 1778 a la jornada de El Pardo (Carlos III, leg. 240).
Ramón Rodríguez Monroy (violón)	1778-1796?	- convocado a las jornadas de Aranjuez al menos entre 1778 y 1796 (Carlos III, leg. 240 y Registros, 113). - según Vicente Pérez, asistía a diario a las academias del príncipe (BN, M 762).
Blas López	1790	- convocado a la jornada de Aranjuez en 1790 (Registros, tomo 114).

### Tecla (clave-piano)

Nombre	Fechas	Noticias
Manuel Espinosa (oboe-flauta)	1773-1789 <b>1789-1808</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- músico del príncipe</li> <li>- nombrado músico de la Real Cámara (desde 1789)</li> <li>- director de música de la Real Cámara (desde 1799)</li> <li>- maestro de música de la princesa de Asturias</li> <li>- maestro de clave de las infantas (desde 1792)</li> <li>- templador de claves desde 1779</li> </ul>
Pedro A. Marchal	<b>1796-1808</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- nombrado músico de cámara en 1796 (Carlos IV, Cámara, leg. 15).</li> <li>- maestro de música del príncipe y los infantes Carlos María y Francisco de Paula (Personal, 618/33).</li> </ul>

### Arpa

Nombre	Fechas	Noticias
María Teresa Schneider	<b>1796-1808</b>	- nombrada música de la Real Cámara (Carlos IV, Cámara, leg. 15).

#### **4. PROCEDENCIA GEOGRÁFICA Y PROFESIONAL DE LOS INSTRUMENTISTAS DE LA REAL CAPILLA (1756-1808)**

---

Esta tabla refleja la procedencia de los músicos de la Real Capilla entre 1756 y 1808 divididos en reinados, partiendo de los existentes en el reglamento de 1756 con Fernando VI y después los que se incorporan con Carlos III (1759-1788) y durante el reinado de Carlos IV (1789-1808). Se diferencia entre la procedencia profesional y geográfica. En cuanto a la profesional, se indica la vinculación a una institución de manera estable de los músicos, al margen de otras posibles relaciones profesionales de carácter más ocasional. En cuanto a la procedencia geográfica se indica el lugar de nacimiento junto al país. Cuando se carecen de datos o estos no son completamente seguros, se añaden una interrogación.



## PROCEDENCIA MÚSICOS

MAESTROS Y VICEMAESTROS		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Francisco Corselli	Teatro	Piacenza (Italia)
José de Nebra	Capilla de las Descalzas Reales-Teatro	Zaragoza (España)
<b>Con Carlos III</b>		
Antonio Ugena	Colegio de Niños Cantores	Vélez (España)
Juan Sessé	Capilla de San Felipe Neri	Zaragoza (España)
Teixidor	Capilla de las Descalzas Reales	Lleida (España)
José Lidón	Colegio de Niños Cantores/Catedral de Orense	Salamanca (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
Joao Pedro de Almeida	Catedral de Astorga	Portugal
Francisco Federici	Teatro	Génova (Italia)

ORGANISTAS		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
José de Nebra	Capilla de las Descalzas Reales-Teatro	Zaragoza (España)
Antonio Litéres	Funciones Ópera de Corte	Mallorca (España)
Miguel Martínez Rabaza	Funciones Ópera de Corte	España
José Moreno Polo	Catedral de Albarracín	Teruel (España)
<b>Con Carlos III</b>		
José Lidón	Colegio de Niños Cantores /Orense	Salamanca (España)
Juan Sessé	Colegio de Niños Cantores	Teruel (España)
Félix Máximo López	Capilla de las Descalzas Reales	Madrid (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
José Teixidor	Capilla de las Descalzas Reales	Lleida (España)
Pedro Anselmo Marchal	Real Cámara Carlos IV	Francia
Alfonso Lidón	Colegial Iglesia de San Isidro de Madrid Sobrino de José Lidón	España
Ambrosio López	hijo de Félix Máximo	España

## PROCEDENCIA MÚSICOS (cont.)

BAJONES		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Lugar de procedencia
<b>1756</b>		
Rafael Pastor	Colegio de Niños Cantores	España
Justino Cantero	Colegio de Niños Cantores /Reales Guardias de Infantería española	Cuenca (España)
Miguel de Lope	?	Guadalajara (España)
<b>Con Carlos III</b>		
Joaquín Garisuain	Capilla de las Descalzas Reales	Navarra (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
Félix Ramos	Capilla de las Descalzas Reales	Guadalajara (España)
Manuel Sardina	Catedral de Segovia	España?

OBOES Y FLAUTAS		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Manuel Cavaza	Funciones Ópera de Corte	Toledo (España)
Francisco Mestres	Funciones Ópera de Corte	España
Juan López	Real Capilla de la Encarnación	Elche (Alicante)
Luis Misón	Reales Guardias de Infantería Española	Mataró (Barcelona)
<b>Con Carlos III</b>		
Manuel Espinosa	Catedral de Sevilla	Jaén (España)
Joaquín Isnar	Reales Guardias Españolas	Madrid(España)
<b>Con Carlos IV</b>		
Gaspar Barli	Real Capilla (cambia de instrumento)	Florenia (Italia)
Manuel García	Reales Guardias de Infantería Española	Madrid(España)
José Álvarez	Reales Guardias de Infantería Española	Madrid(España)

FAGOTES		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Francisco Bordas	Reales Guardias de Infantería Española	Barcelona (España)
Onofre Genesta	Reales Guardias de Infantería Española	Sellén (España)
<b>Con Carlos III</b>		
Mateo Soler	Reales Guardias Valonas/ Capilla de las Descalzas Reales	Barcelona (España)
Gaspar Barli	Casa de Osuna/Carlos Príncipe	Florenia (Italia)
<b>Con Carlos IV</b>		
Pedro Garisuain	Real Cuerpo de Alabarderos/casa de Osuna/Teatro Caños del Peral Hermano de Joaquín	Haro (España)
Francisco Roig y Sales	Seminario de Bergara (Guipúzcoa)	Mallorca(España)
Lorenzo Geisel	Casa de Osuna (1789-90 y contrato desde 1793)	?



**PROCEDENCIA MÚSICOS (cont.)**

CLARINES		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Felipe Crespo	Catedral de Toledo	Valencia(España)
Antonio Sarrier	Reales Caballerizas	España
<b>Con Carlos III</b>		
Miguel Schenberger	?	?
Gerónimo Germán	Reales Guardias Españolas	Rota (Cádiz)
<b>Con Carlos IV</b>		
Ignacio Marzala	Real Cuerpo Guardias de Corps	Sicilia (Italia)
Esteban Pataroti	Real Cuerpo Guardias de Corps	Toledo (España)
Juan Pataroti	Real Cuerpo Guardias de Corps	Madrid (España)

TROMPAS		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
José Princraut	Reales Guardias Españolas	Glatz (Prusia)
Antonio Scheffler	Reales Guardias Españolas	Nápoles (Italia)
<b>Con Carlos III</b>		
Angel Castronovo	?	Sicilia(Italia)
Estanislao López	Colegio de Niños Cantores	Cuenca (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
José Trota	Reales Caballerizas	Portici (Nápoles)
Francisco Isabela	Real Cuerpo de Guardias de Corps	Prizzi (Sicilia)

## PROCEDENCIA MÚSICOS (cont.)

VIOLINES Y VIOLAS		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Miguel Geminiani	?	Lucca (Italia)
Gabriel Terri	Funciones Ópera de Corte	Premiá (Barcelona)
Cosme Pereli	Funciones Ópera de Corte	Florenia (Italia)
Pablo Faco	Funciones Ópera de Corte	España/Italia?
Francisco Manalt	Funciones Ópera de Corte	Barcelona(España)
Francisco Landini	Funciones Ópera de Corte	Bolonia (Italia)
Antonio Marquesini	Recomendado por su hermana Santa	Florenia (Italia)
José Bonfanti	Funciones Ópera de Corte	Italia?
Felipe Sabatini	Capilla de las Descalzas Reales/ Funciones Ópera de Corte	Nápoles (Italia)
Francisco Faini	Funciones Ópera de Corte	Italia?
Esteban Isern	Real Capilla de la Encarnación	Cataluña (España)
Francisco Lenzi	Funciones Ópera de Corte	Terencio (Italia)
Félix Vivencio	Funciones Ópera de Corte	?
<b>Con Carlos III</b>		
José Herrando	Real Capilla de la Encarnación	Valencia (España)
Domingo Rodil	Conde de Aranda	Tarragona (España)
Ramón Palaudarias	?	Barcelona (España)
Cayetano Brunetti	Casa de Alba	Fano, Italia
Rafael Monreal		Madrid (España)
Salvador Rexach	Colegio Imperial	Barcelona (España)
José Palomino	Teatro	Madrid (España)
Felipe de los Ríos	?	Sevilla (España)
Bonifacio Zlotek	?	Varsovia (Polonia)
Juan Marcolini	Teatro	Murcia (España)
Manuel Carreras	Teatro	Madrid (España)
Jaime Rosquellas	Teatro?	Barcelona (España)
Juan Oliver	Catedral de Cádiz	Murcia (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
Juan Colbran	Teatro Caños del Peral/ Reales Guardias de Corps	?
Antonio Font	Teatro/Infante don Luis	Barcelona (España)
Juan Font	Teatro/Infante don Luis	Barcelona (España)
Francisco Vaccari	Real Cámara Carlos IV	Italia?
Alexandro Boucher	Real Cámara Carlos IV	París (Francia)
Cristóbal Andreozzi	Compañía de Ópera Reales Sitios	Italia
José Rodríguez de León	Teatro	Madrid (España)
Francisco Balcaren	Teatro Caños del Peral	Madrid? (España)
Cristóbal de Ronda	Capilla de las Descalzas Reales	España?
Juan Balado	Capilla de las Descalzas Reales /Vn 1º del Teatro Caños del Peral	Madrid (España)
Pablo Rosquellas	Duque de Medinacelli/Capilla de La Soledad	Madrid (España)
Dámaso Cañada	Músico de baile de SSAA	Salamanca (España)
Joaquín Rodríguez	Teatro	Madrid (España)

**PROCEDENCIA MÚSICOS (cont.)**

VIOLAS		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Juan de Ledesma	Colegio de Niños Cantores	Segovia (España)
Francisco Guerra	Sustituciones Real Capilla	España
Manuel Dalp	Funciones Ópera de Corte	Cataluña (España)
Felipe Monreal	Colegio de Niños Cantores	Madrid (España)
<b>Con Carlos III</b>		
Pedro Barrio	Toledo?	Madrid (España)
Pablo Nadal	?	Lérida (España)
Vicente Ongay	Teatro	Madrid (España)
Rafael García	?	Madrid (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
Antonio Font	Teatro/Infante don Luis	Barcelona (España)
Manuel Carriles	Capilla de las Descalzas Reales /Teatro	Madrid (España)
Juan Font	Teatro/Infante don Luis	Barcelona (España)
Calixto de Filippo	Capilla de la Encarnación (antes en Toledo)	Bilbao (España)

VIOLONCHELOS		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Domingo Porretti	Funciones Ópera de Corte	Nápoles(Italia)
Antonio Villazón	Colegio de Niños Cantores	Madrid (España)
Juan Orri	Capilla de las Descalzas Reales	Gerona (España)
<b>Con Carlos III</b>		
José de Zayas	Colegio de Niños Cantores	Madrid (España)
Ramón Rodríguez Monroy	Capilla de la Soledad	Extremadura (España)
Joaquín Samaranch	Catedral de Toledo (antes de Real Capilla de La Encarnación)	Tarrasa (España)
Francisco Brunetti	Hijo de Brunetti	España (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
Francisco Javier Pareja	Capilla de las Descalzas Reales/Teatro	Toledo (España)

**PROCEDENCIA MÚSICOS (cont.)**

CONTRABAJO		
Periodo/Músico	Procedencia profesional	Procedencia geográfica
<b>1756</b>		
Bernardo Alberich	Funciones Ópera de Corte	?
Francisco de Zayas	Colegio de Niños Cantores	Guadalajara (España)
Carlos Millorini	Funciones Ópera de Corte	Florenia (Italia)
<b>Con Carlos III</b>		
Ignacio Pérez	Colegio de Niños Cantores	España
Blas Benito López	?	Madrid (España)
<b>Con Carlos IV</b>		
José Julián	Reales Guardias Walonas	España
Pablo Font	Infante don Luis/Teatro	Barcelona (España)
Joaquín Guerra	Nobleza (Medinaceli/Osuna)/suplente en la Real Capilla	Madrid (España)

## **5. OBRAS DE OPOSICIÓN CONSERVADAS EN EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO**

---

Esta tabla presenta las obras de oposición conservadas en el Archivo General de Palacio, cuya edición crítica se incluye en esta tesis.

Los datos que aparecen son: el número asignado a las obras en la edición y el autor; el título; los movimientos de que consta la obra y la tonalidad; plantilla; fecha (entre corchetes las que no están fechadas en la fuente y las hemos datado a partir de nuestro estudio; y la referencia al catálogo de J. Peris (1993) y la signatura del catálogo, seguida de la nueva signatura, ya que estos fondos han sido recientemente reordenados en cajas (en vez de en legajos como estaban antes) y se les ha asignado una nueva.



MÚSICA INSTRUMENTAL PARA OPOSICIÓN DE LA REAL CAPILLA CONSERVADA EN EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO					
AUTOR	TÍTULO	MOVIMIENTOS/TONALIDAD	INSTRUMENTACIÓN	FECHA	SIGNATURA
[1] Corselli, Francisco	Sonata a violino solo	Adagio-Vivo-Andantino sostenuto-Presto Re m/M	vn, b	[1760]	Nº 809 Leg. 1482 cat. 368 (olim caja 741 exp. 368)
[2] Corselli, Francisco	Sonata a violino solo	Grave-Allegro-Andantino-Presto Re m/M	vn, b	1765	Nº 803 Leg. 1482 cat. 362 (olim caja 740 exp. 362)
[3] Corselli, Francisco	Sonata a violino solo	Adagio non troppo-Allegro-Cantabile e Andante-Allegro Re m	vn, b	1768	Nº 804 Leg. 1482 cat. 363 (olim caja 740 exp. 363)
[4] Corselli, Francisco	Sonata de violín solo	Cantabile con espressione-Allegro-Andantino e con espressione-Presto Si b M	vn, b	1770	Nº 808 Leg. 1482 cat. 367 (olim caja 741 exp. 367)
[5] Corselli, Francisco	Concertino a cuatro	Allegretto; Andantino; Vivo ma non precipitato Re M	vn 1º, vn 2º, va, vln	1770	Nº 801 Leg. 1482 cat. 360 (olim caja 740 exp. 360)
[6] Corselli, Francisco	Sonata de violín solo	Allegretto-Affettuoso-Vivo La M	vn, b	1771	Nº 810 Leg. 1482 cat. 369 (olim caja 741 exp. 369)
[7] Corselli, Francisco	Sonata a violino e violoncello	Adantino-Adagio-Allegro con brio Re M	vn, vc	1774	Nº 811 Leg. 1482 cat. 370 (olim caja 741 exp. 370)
[8] Cabaza, Manuel	[Concierto] para clarín y cuerda	Allegro comodo Re M	clr, vn 1º, vn 2º, va, b	1775	Nº 417 Leg. 1435 cat. 104 (olim caja 629 exp. 104)
[9] Corselli, Francisco	Sonata de violín solo	Largo/Presto-Andantino-Vivo Re M	vn, b	1776	Nº 805 Leg. 1482 cat. 364 (olim caja 740 exp. 364)
[10] Cabaza, Manuel	Sonata de flauta travesera sola y bajo	Allegro non gusto y comodidad-Largo-Allegro Re M	fl, b	1777	Nº 418 Leg. 1435 cat. 105 (olim caja 629 exp. 105)

MÚSICA INSTRUMENTAL PARA OPOSICIÓN DE LA REAL CAPILLA CONSERVADA EN EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Cont.)					
AUTOR	TÍTULO	MOVIMIENTOS/TONALIDAD	INSTRUMENTACIÓN	FECHA	SIGNATURA
[11] Cabaza, Manuel	Sonata de oboe y bajo	Andante gustoso-Andantino y con gusto- Allegro a comodidad y con gusto Si b M	ob, b	1777	Nº 420 Leg. 1435 cat. 107 (olim caja 629 exp. 107)
[12] Ríos, Felipe de los	Sonata de viola sola	Adante-Adagio no muy lento-Rondó Allegretto Do M	va, b	1778	Nº 2005 Leg. 1569 cat. 1007 (olim caja 922 exp. 1007)
[13] Garisuain, Joaquín	Sonata de fagot	Allegro moderato-Larghetto-Allegretto Si b M	fg, b	1780	Nº 1198 Leg. 1509 cat. 606 (olim caja 808 exp. 606)
[14] Oliver y Astorga, Juan	Sonata para violín	Allegro moderato-Adagio-Rondó Allegretto Sol M	vn, b	1780	Nº 1815 Leg. 1566 cat. 962 (olim caja 916 exp. 962)
[15] Ríos, Felipe de los	Sonata de viola y bajo	Adantino-Adagio-Rondó Allegro Re M	va, b	1781	Nº 2006 Leg. 1569 cat. 1008 (olim caja 922 exp. 1008)
[16] Ríos, Felipe de los	Sonata a solo de viola	Variaciones Andantino-Adagio Maestoso- Rondó Allegretto Sol M	va, b	1781	Nº 2006 Leg. 1569 cat. 1009 (olim caja 922 exp. 1009)
[17] Soler, Mateo	Sonata de fagotto	Allegro-Andantino-Rondó Allegro Do M	fg, b	[1784]	Nº 2124 Leg. 1571 cat. 1035 (olim 924/1035)
[18] Brunetti, Gaetano	Sonata de violín y bajo	Allegro moderato-Largo sostenuto-Allegro Vivace Re M	vn, b	1787	Nº 245 Leg. 1602 cat. 1312 (olim caja 1002 exp. 1312)
[19] Cabaza, Manuel	[Concierto de trompa y cuerda]	Allegro comodo Re M	tpa, vn 1º, vn 2º, va, b	1788	Nº 419 Leg. 1435 cat 106 (olim caja 629 exp. 106)
[20] Brunetti, Gaetano	Sonata de viola	Allegro Moderato-Larghetto sostenuto-Rondó Allegretto Re M	va, b	1789	Nº 246 Leg. 1602 cat. 1313 (olim caja 1002 exp. 1313)
[21] Lope, Miguel de	Sonata de bajón	Andante Moderato-Allegro non Molto-Andante Moderato Re M	bjn, b	1791	Nº 1570 Leg. 1602 cat. 1320 (olim caja 1002 exp. 1320)



MÚSICA INSTRUMENTAL PARA OPOSICIÓN DE LA REAL CAPILLA CONSERVADA EN EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Cont.)					
AUTOR	TÍTULO	MOVIMIENTOS/TONALIDAD	INSTRUMENTACIÓN	FECHA	SIGNATURA
[22] Lidón, José	Cuarteto en forma de concierto	Allegro magestuoso-Largo-Allegretto Mi b M	tpa, vn 1º, vn 2º, vln	1800	Nº 1558 Leg. 1536 cat. 810 (olim caja 870 exp. 810)
[23] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín	Allegro moderato-Adagio-Allegro brillante Mi b M	vn, b	1801	Nº 1816 Leg. 1566 cat. 963 (olim caja 916 exp. 963)
[24] Ugena, Antonio	Pieza de examen para fagot y bajo	Allegro moderato-Andante Larghetto-Allegro Sol M	fg, b	1802	Nº 2361 Leg. 1594 cat. 1244 (olim caja 986 exp. 1244)
[25] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín y bajo	Allegro moderato-Adagio-Allegretto La M	vn, b	1803	Nº 1817 Leg. 1566 cat. 964 (olim 916 exp. 964)
[26] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	Adagio-Allegro brillante Do M/m	va, b	1803	Nº 1810 Leg. 1566 cat. 957 (olim caja 916 exp. 964)
[27] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín y bajo	Allegro moderato-Adagio-Rondó Allegretto cantabile Mi b M	vn, b	1804	Nº 1818 Leg. 1566 cat. 965 (olim caja 916 exp. 965)
[28] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	Adagio-Presto Sol M	va, b	1804	Nº 1811 Leg. 1566 cat. 958 (olim caja 916 exp. 958)
[29] Oliver y Astorga, Juan	2ª Sonata de viola y bajo	Adagio-Allegro Fa m	va, b	1804	Nº 1812 Leg. 1566 cat. 959 (olim caja 916 exp. 959)
[30] Ugena, Antonio	Pieza para un examen de trompa	Andante cantabile-Allegro Re M	tpa, vn 1º, vn 2º, b	1804	Nº 2362 Leg. 1594 cat. 1245 (olim caja 986 exp. 1245)
[31] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de violín y bajo	Allegro moderato-Adagio-Rondó Allegretto Si b M	vn, b	1805	Nº 1819 Leg. 1566 cat. 966 (olim caja 916 exp. 966)

MÚSICA INSTRUMENTAL PARA OPOSICIÓN DE LA REAL CAPILLA CONSERVADA EN EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (Cont.)					
AUTOR	TÍTULO	MOVIMIENTOS/TONALIDAD	INSTRUMENTACIÓN	FECHA	SIGNATURA
[32] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	Adagio-Allegro Do M	va, b	1805	Nº 1813 Leg. 1566 cat. 960 (olim caja 916 exp. 960)
[33] Lidón, José	Sonata de viola y violón	Larghetto cantabile-Allegro brillante Re m	vln, b	1806	Nº 1556 Leg. 1536 cat. 808 (olim caja 870 exp. 808)
[34] Lidón, José	Sonata de violín y violón	Allegro-Adagio-Rondó Allegro Si b M	vn, vln	1806	Nº 1557 Leg. 1536 cat. 809 (olim caja 870 exp. 809)
[35] Oliver y Astorga, Juan	Sonata para violín y bajo	Allego moderato-Adagio-Presto La M	vn, b	1807	Nº 1820 Leg. 1566 cat. 967 (olim caja 916 exp. 967)
[36] Oliver y Astorga, Juan	Sonata de viola y bajo	Adagio-Allegro moderato Do m	va, b	1807	Nº 1814 Leg. 1566 cat. 961 (olim caja 916 exp. 961)

## **APÉNDICE III**

---

### **DOCUMENTOS**



Incluyo en este apéndice documental algunos textos fundamentales referentes a la organización institucional que hemos estudiado a lo largo de la tesis. La selección ha sido muy escueta, y se transcriben solamente algunos de los textos esenciales entre los consultados. Estos textos son principalmente las normativas referentes a la Real Capilla, la Real Cámara y la Casa Real que están vigentes en los reinados de Carlos III y Carlos IV. Incluyo además un informe detallado del maestro de música Francisco Corselli sobre las funciones de los integrantes de la sección de música de la Real Capilla, que transmite la visión de un maestro que llevaba más de 20 años ejerciendo su puesto y resulta, por tanto, un testimonio excepcional acerca de los músicos y sus funciones dentro de la actividad de la Real Capilla. Asimismo, reproduzco de manera completa el método de coro realizado por el maestro de ceremonias Juan Bravo en 1756<sup>1</sup>. Tanto el informe del maestro Corselli como este método del coro son informes previos para la redacción de las nuevas Constituciones dadas por Fernando VI en 1756. Las constituciones, a pesar de ser el texto fundamental sobre el funcionamiento de la Real Capilla durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, no se incluye porque ya ha sido publicado en la transcripción que E. Casares Rodicio realizó de los documentos de Barbieri conservados en la Biblioteca Nacional<sup>2</sup>. Otro documento reproduce varios memoriales de los músicos instrumentistas y de las voces de la Real Capilla previos a la redacción del plan de aumento de la Real Capilla de 1794, que finalmente no se implantó. Finalmente reproduzco una serie de planes de ejercicios de oposición, sustanciales para reconstruir el sistema de selección de músicos que hemos abordado en el estudio precedente.

**Documento 1.** Reglamento de los individuos de que se ha de componer la Real Capilla de S. M. y sueldos que han de gozar al año, 1749 (AGP, Administrativa, leg. 1132).

**Documento 2.** Reglamento de la familia de que se ha de componer la Real Cámara del rey nuestro señor y sueldos que han de gozar al año, 1749 (AGP, Administrativa, leg. 939).

**Documento 3.** Informe del maestro de Capilla, Francisco Corselli sobre las funciones del personal de la sección de música de la Real Capilla (AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4; reproducido también en BN, M 762).

**Documento 4.** Método para el coro de la Real Capilla, 1754 (AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4).

<sup>1</sup> En la fuente de AGP no está fechado, pero este método está incluido en los documentos recopilados por Vicente Pérez y conservados en un tomo en la Biblioteca Nacional (M. 762) y que presenta muy ligeras variantes sobre el guardado en el Archivo General de Palacio, y es fechado por V. Pérez el 10 de mayo de 1756. Ha sido estudiado y reproducido fragmentariamente en el apéndice documental de la tesis doctoral de Pablo L. Rodríguez: *Música, poder y devoción. La música en la Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Universidad de Zaragoza, 2003.

<sup>2</sup> F. A. Barbieri: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Legado Barbieri I, ed. E. Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986 y F. A. Barbieri: *Documentos sobre música española y epistolario*. Legado Barbieri II, ed. E. Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

**Documento 5.** Reglamento de las voces y de los instrumentos que ha resuelto el rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella, 1756 (AGP, Administrativa, leg. 1133, M 762).

**Documento 6.** Reglamento para la servidumbre de la Real Casa de S. M. del año de 1761 (AGP, Administrativa, leg. 939 exp. 59).

**Documento 7.** Memoriales de los músicos de la orquesta, voces y organistas previos al plan de aumento de dotación, 1793 (AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/24).

**Documento 8.** Plan de aumento de dotación de los individuos de la Real Capilla, 1794 (AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 164/21, recogido también en *Representaciones a Su Majestad. Reales órdenes sobre aumento de dotación de la Real Capilla y Plan del referido aumento aprobado por S. M.*, Madrid, MDCCXCIV, por D. Plácido Barco López, impresor de la Real Capilla).

**Documento 9.** Planes de ejercicios de oposición, 1768-1804 (AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 224/12).

## DOCUMENTO 1

AGP, Administrativa, leg. 1132

Real Capilla.

Reglamento de los individuos de que se ha de componer la Real Capilla de S. M. y sueldos que han de gozar al año.

[...]

<u>Música</u>	<u>Reales de vellón</u>
El maestro de Capilla y Rector del Colegio de Niños Cantores gozará diez y ocho mil reales de vellón y cuarto en el Colegio	18.000
<u>Voces</u>	
Cinco tiples, el uno gozará de quince mil reales, otro doce mil y los otros tres a nueve mil reales cada uno	[15.000 12.000 9.000 9.000 9.000] 54.000
Cuatro contraltos, el primero con quince mil reales, el segundo con doce, y los otros dos a nueve mil reales cada uno	[15.000 12.000 9.000 9.000] 45.000
Cuatro tenores, uno con quince mil reales, otro con doce mil y los otros dos a nueve mil reales cada uno	[15.000 12.000 9.000 9.000] 45.000
Cuatro bajos, uno con quince mil reales otro con diez mil y dos a ocho mil	[15.000 10.000 8.000 8.000] 41.000
<u>Instrumentos</u>	
Tres organistas, el primero con diez y seis mil reales, otro con doce mil, y el tercero con seis mil	[16.000 12.000 6.000]

	34.000
Tres bajonistas, el primero con ocho mil reales el segundo con seis mil y seiscientos y el tercero con cinco mil y quinientos	[8.000 6.600 5.500] 20.100
Tres violonchelos: uno con doce mil reales, otro con nueve mil, y otro con seis mil.....	[12.000 9.000 6.000] 27.000
Tres violones contrabajos, uno con nueve mil reales, otro siete mil y el tercero cinco mil y quinientos	[9.000 7.000 5.500] 21.500
Doce violines: dos primeros a doce mil reales cada uno, dos segundos a diez mil reales; dos terceros a ocho mil reales, dos cuartos a siete mil reales y los cuatro últimos a seis mil reales cada uno	[12.000 12.000 10.000 10.000 8.000 8.000 7.000 7.000 6.000 6.000 6.000 6.000] 98.000
Cuatro violas: la primera con seis mil reales, las otras tres a cinco mil y quinientos reales cada una	[6.000 5.500 5.500 5.500] 22.500
Cuatro oboes que también tocarán flauta: uno con once mil reales, otro con nueve mil y dos a siete mil reales cada uno	[11.000 9.000 7.000 7.000] 34.000
Dos clarines, uno con diez mil reales y otro con ocho mil	[10.000 8.000] 18.000
Dos trompas, el primero con ocho mil reales y el segundo con seis mil	[8.000



	6.000]
	14.000
Un puntador de la Real Capilla con cuatro mil cuatrocientos reales	4.400
Un barrendero y entonador con dos mil doscientos	2.200
Dos trasladantes de música con tres mil reales de vellón al año cada uno	[3.000 3.000]
	6.000
Un afinador de órganos gozará dos mil y doscientos reales de vellón	2.200

#### Real Colegio de Niños Cantores

Para manutención y gastos ordinarios de los diez niños cantores de que se compone este real colegio, señala S.M. mil y quinientos reales de vellón cada mes	18.000
Cuando se ofrezca dar vestuario y cualquier otro gasto extraordinario lo representará el Rector al Mayordomo mayor del rey para que lo haga presente a S.M. y con su real aprobación se ejecutarán	0
Un maestro de los primeros rudimentos de música y teniente de rector del colegio gozará de cuatro mil y cuatrocientos reales de vellón al año	4.400
Otro de música que ha de instruir a los niños en el estilo italiano con el mismo goce	4.400
Un maestro de gramática gozará dos mil doscientos reales	2.200

[...]

1. La Real Capilla y Colegio de Niños Cantores estará siempre bajo de la autoridad y mando del patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor de S. M. siendo de su regalía las consultas, provisiones y jurisdicción como hasta aquí.

2. Habiendo prefinido el rey en este reglamento el número fijo de individuos de que se ha de componer su Real Capilla manda que de él no se pueda exceder por haberla dotado con los suficientes a solemnizar las alabanzas divinas, y celebrar las principales funciones a tres o más coros de voces y de instrumentos, y que sin falta notable se pueda cumplir aunque en un mismo día se mande que la Capilla de música asista a otra función en Madrid o en alguno de los sitios reales declarando que los sueldos que se ha dignado S. M. señalar a cada uno son con prohibición del goce de casa de aposento y de cualquier otro emolumento que perciban con título de almuerzos, colaciones, gajes, provechos, luminarias, enfermerías, refrescos y otros, reservándoles únicamente un bula en cada año y la regalía de médico, cirujano y botica.

3. Reserva S. M. en sí el fijar el número de capellanes de honor de su Real Capilla y la dotación que han de tener.

4. Quiere S. M. que por los que se proveyeren en plazas no se pague, ni se contribuya con cosa alguna al tiempo de sus ingresos ni en otro por razón de dineros, propinas o refrescos, ni con otro pretexto.

5. Manda S. M. que de los empleos de nueva erección se pague la mesada eclesiástica por entero del sueldo de su dotación, y los que recibiesen aumento de sueldo paguen lo que al aumento corresponda, haciéndoles a unos y a otros el descuento de este derecho del haber de la primera mesada que vencieren después de la publicación de esta planta, y que en adelante la primera mesada que corresponda al todo del haber en ocasiones de vacante, no la anticipen los interesados sino que se les descuenta.

6. Quiere S. M. que el patriarca actual y los que le sucedan guarden puntualísimamente en las proposiciones de empleos lo establecido en esta planta, de modo que las plazas de ella no puedan jamás alterarse en número, sueldo, calidad y orden, no consultando en las vacantes de una cuerda músicos de otra distinta, con mayor ni menor sueldo, ni la división ni extinción de plazas para aumento de otras, ni la colocación y ascenso a las de sueldos mayores, con el solo motivo de antigüedad, pues en esto se ha de atender y observar con especial cuidado a la habilidad, único motivo que ha de graduar el mérito de las personas así de dentro como de fuera de la Real Capilla para ocupar dignamente las vacantes, y si al tiempo que estas sucedan no hubiere sujetos que merezcan debidamente obtenerlas se mantendrán vacantes hasta que los haya o se encuentren previniendo en cuanto a los capellanes de altar que han de tener buenas voces de bajos, barítonos o tenores de cuerpo, y que para recibirlos ahora y siempre que ocurran vacantes han de ser examinados de canto llano y canto de órgano por el maestro de capilla y por otros individuos que el patriarca nombrará y oído el parecer de los examinadores propondrá los que sea más a propósito y para músicos de voces e instrumentos antes de proponer los sujetos hará de ellos los exámenes, experiencias e informaciones que tenga por convenientes a la seguridad de su habilidad.

7. Teniendo S. M. mandado que para las plazas de músicos de su Real Capilla sean preferidos en igual grado de habilidad los niños cantores del Colegio a todos los demás pretendientes, y que para las de sacristanes y furrieres se le propongan aquellos Colegiales que hubieren tenido la desgracia de perder la voz y quedado inhábiles para la música. Manda S. M. que esta disposición se observe inviolablemente en todos los casos que ocurran.

8. En las vacantes que se ofrezcan de cura de palacio, maestro de ceremonias, de teniente de limosnero mayor, de receptor, de juez, y de fiscal quiere S. M. que precisamente se le propongan capellanes de honor de los más aptos al desempeño de estos cargos, los cuales han de estar siempre separados y nunca unidos dos empleos en una persona, y que por lo tocante a juez y fiscal sean sujetos de carrera, graduados de práctica de negocios, de experiencia en judicatura, y asistidos de buenas prendas, porque el juez ha de ejercer la jurisdicción eclesiástica ordinaria de la Real Capilla y el fiscal no sólo ha de tener el despacho de lo contencioso a su cargo, sino también la asistencia al capellán mayor en todos los negocios de la Real Capilla que pertenezcan a su facultad.

9. Si se mandase que algunos individuos de esta Real Capilla pasen a las regulares jornadas de Sus Majestades, o que salgan para algunas funciones a otros parajes, se les dará de su real cuenta el carruaje necesario para ida y vuelta.

10. Por la tesorería general de servidumbres reales se pagarán mensualmente los sueldos de esta Real Capilla y Colegio de Niños Cantores al mismo tiempo que se satisfagan los criados de las reales casas.

11. No podrán los patriarcas conceder licencias a dependiente alguno de esta Real Capilla para ausentarse de Madrid por más tiempo que el de dos meses en el término de tres años y sin prorrogación, tomándose razón de las licencias en el oficio de contralor grefier general de casas reales y si pasado el término de ellas no se hubieren presentado, quiere el rey que no sólo pierdan el sueldo de todo el tiempo porque se les concedió, sino que necesiten de real habilitación para continuar en el servicio.

12. Si algún individuo de esta Real Capilla de cualquiera clase que sea estuviere ausente de la corte por comisión, por empleo, por motivo particular o conveniencia propia, quiere S. M. que no se le asista con sueldo alguno desde el día de su ausencia, y si se restituyese a la Corte, es su real voluntad que no se le ponga corriente su goce, sin aprobación de S. M.

13. Quiere S. M. que los nueve capellanes de altar asistan continuamente a la capilla con todos los demás músicos y que tengan la precisa obligación de cantar siempre el canto de órgano los que no estuvieren empleados en el altar, y los tenores y los bajos la de cantar en el canto llano cuando sea necesario.

14. Respecto de estar dotada la Real Capilla con competente número de individuos, ordena S. M. que divididas las voces, bajonistas y organistas asistan todos los días a la misa que se canta, que todo el lleno de la capilla, voces e instrumentos concurre siempre que salga S. M. a cortina o cancel, y que todos los domingos y días de fiesta que S. M. no hubiere en Madrid asista del mismo modo toda la capilla completa a las funciones que ocurran.

15. Prohíbe S. M. a todos los músicos de su Real Capilla el asistir a otras funciones de fuera de ella, excepto en las fiestas que se dignare S. M. dar especial permiso para ello el cual ha de constar por orden comunicada al patriarca, y el que contraviniese a esta determinación, será multado en 50 ducados de vellón.

16. El puntador tendrá asistencia continua en todas las funciones de la Real Capilla, llevando la cuenta y razón de las faltas y vacantes que se causen, cuyo importe bajará de los rooles mensuales que formará para la paga de lo que legítimamente corresponda a cada individuo, sin que se cause caudal detenido de vacantes y también llevará cuenta de las misas que celebren los capellanes de altar en la Real Capilla para hacerles en sus tiempos libramientos para el percibo de la limosna, y lo mismo ejecutará para el cobro de la refacción.

17. Si se imposibilitase algún músico de esta Real Capilla, bien sea por avanzada edad o por achaques, quiere S. M. que el patriarca se lo represente con su dictamen fundado en el sueldo que gozase, en el mérito adquirido y en el modo en que hubiese servido, para que S. M. resuelva sobre la remoción del tal individuo y poner otro en su lugar. Y esto mismo manda se observe en los demás empleos de todas clases, sin excepción de alguno, por ser su real voluntad que todos los ocupen sujetos que sirvan los cargos del ministerio a que estén destinados.

18. Por que todos los individuos de esta Real Capilla deben acudir con puntualidad al cumplimiento de su obligación, ordena S. M. que al que no lo hiciere no estando legítimamente impedido o excusado, se le baje por cada falta la mitad del sueldo que le correspondiere al día, y a los que faltaren por mañana y tarde, en los que hay capilla dos veces, el haber por entero, que de estas multas, y otras que por justas causas les impusiere el patriarca, se haga descuento a los culpados al tiempo de los pagos, a cuyo fin, llevarán su visto los rooles de los dependientes de la capilla que se presenten al contralor grefier general de las casas reales y asimismo manda S. M. que todo su importe se deposite a disposición del patriarca para ocurrir a las urgentes necesidades de los individuos de la misma Real Capilla, sus entierros y gastos piadosos de esta naturaleza.

19. Mediante haberse extinguido los empleos de abogado, agente y escribano que había en esta Real Capilla manda S. M. que si se ofreciere algún caso en que se deban defender sus derechos, jurisdicción y regalías se valga el patriarca de los sujetos que tuviere por más hábiles y propios, bien sea del cuerpo de individuos de la misma Real Capilla, si los hubiere o de fuera de ella, y que se les pague su temporal trabajo y los demás gastos que ocurriesen pasándose para ello por el patriarca aviso al oficio de contralor grefier general.

20. Se pondrá en este reglamento una nómina de la cera que se debe servir a la capilla los días ordinarios y en algunas fiestas que son de planta, no incluyéndose en ella el gasto ordinario que pueda ocurrir, pues cuando suceda, se dará providencia para ello.

21. Habiendo establecido S. M. en su real casa la oficina de contralor grefier general y una tesorería general para el pago de todas las servidumbres reales y lo a ellas anexo con extinción de los demás oficios de cuenta y razón, y de todas las tesorerías y pagadurías manda que la cuenta y razón de esta Real Capilla corra por el grefier contralor general y el pago de sus individuos por la citada Tesorería General de Servidumbres Reales.

22. Manda S. M. que las certificaciones que por el contralor grefier general o Tesorería o otros cualesquiera títulos o despachos que hayan de darse, sean absolutamente francos y gratuitos costeándose sólo por las partes el papel sellado que corresponda a las certificaciones o despachos que se hubieren de expedir.

23. Manda S. M. que de cualquiera pensión, gracia, merced o sueldo extraordinario que conceda en la Tesorería General o en otro cualquier destino a individuos de su Real Capilla, ambas Casas y Cámara y Caballerizas, se pase aviso a la oficina de contralor grefier general y a la veeduría y contaduría de las Caballerizas, para que en ellas consten todos los goces que por sueldos, gracia o merced obtenga cada uno.

24. Para la mejor asistencia de los enfermos y mayor comodidad en los médicos, manda S. M. que por su mayordomo mayor se haga el repartimiento por cuarteles, dividiéndose Madrid en doce, que habiendo en su Real Casa seis médicos de familia y otros seis en la de la reina nuestra señora se reparta a cada uno un cuartel para siempre, con la obligación de asistir con gran puntualidad, indistintamente, a cualesquiera criados enfermos que hubiere en su demarcación sean de su Real Capilla, de ambas casas, Cámara y Caballerizas Reales, Ballestería, Montería y sitios, si a algún dependiente de

estos les sobreviniere enfermedad en Madrid, de donde no han de poder ausentarse los médicos con motivo alguno y si por su particular conveniencia lo hicieren por poco tiempo, y con licencia, sean responsables de la asistencia, asegurándola de su cuenta por otro médico, y en los casos de juntas, si el enfermo o el médico asistente pidiese por acompañado, otro de los doce haya precisamente de acudir sin estipendio alguno y si enfermaren algunos de estos doce médicos quiere S. M. que se asista por supernumerarios que deberán ser dos en cada casa y no más, pero sin sueldo, hasta su opción proponiéndose respectivamente a S. M. por los mayordomos mayores con la aprobación inserta del médico primario, y tendrán la obligación de ir a las jornadas si se les mandase, sin otro emolumento que el de la mesilla.

25. De los ocho cirujanos que S. M. ha establecido por planta de su Real Casa, los dos tendrán la obligación de sangrar y incorporándose los otros seis con los tres de la Casa de la Reina asistirán los nueve a todo Madrid repartiéndose para estos por el mayordomo del rey en nueve cuarteles, y para los sangradores en cuatro con a propia obligación, siendo los dos de la casa de S. M. y los otros dos de la de la reina y para suplir en las enfermedades de unos y de otros permite S. M. que haya tres cirujanos supernumerarios en su real casa, de los cuales el uno ha de ser sangrador y en la de la reina quiere que haya dos cirujanos supernumerarios, el uno sangrador, todos ellos sin sueldo y con opción, los cuales deberán ser consultados respectivamente por los mayordomos mayores debiendo observarse por los cirujanos sin variación lo prevenido en los que concierne a los médicos sobre asistir gratuitamente a las juntas que fueren llamados, y sobre ir a jornadas los supernumerarios si se les mandase, sin otra gratificación que la mesilla.

26. Quiere S. M. que los escudos que ofreciere en los días de su feliz nacimiento y se suministran por su Real Cámara de orden del sumiller de corps, los recoja el ayuda de oratorio y los entregue al receptor de la Real Capilla para que se distribuyan como ha sido costumbre: y que con los que ofrecieren la reina nuestra señora y demás personas reales se observe lo mismo que se hubiere ejecutado hasta ahora.

27. Manda S. M. que los individuos que gozaren actualmente mayores sueldos, o por tales o por pensiones que los prevenidos en esta planta continúen disfrutándolos sin novedad, pero que los que entren en las vacantes que ocurrieren, sea con sólo los que fija esta planta.

28. También ha resuelto que todas las consultas e incidentes que miren a pensiones, aumento de sueldos, gratificaciones, novedades de individuos prescritos en esta planta, y en fin todo lo que mire directa o indirectamente a gasto, aumento o disminución de la real hacienda ha de hacerse presente y pasar por la vía reservada de ella, y todo lo demás por la de Gracia y Justicia.

29. Respecto de que la exacción de dinero de las mesadas eclesiásticas está sometida al patriarca capellán y limosnero mayor y en virtud de sus avisos ha entrado su producto en la tesorería de la Real Capilla con intervención del oficio de grefier de la Real Casa: manda S. M. que desde el día de la publicación de este nuevo reglamento se reciban las cantidades que produjere este dinero por el tesorero general de servidumbres reales interviniendo sus recibos y formándole el cargo el contralor grefier general de Casas Reales.

30. Manda el rey que el tesorero general de servidumbres forme cada semana estados del caudal que entre, y se distribuya en la Tesorería de su cargo con distinción de las clases a que corresponda y que pase al contralor grefier general los que le tocan, para que este los intervenga y remita a cada jefe principal, el respectivo a su ramo, a fin de que cada uno de ellos lo envíe a la secretaría del Despacho de Hacienda para inteligencia de S. M. y todos tengan puntuales noticias del estado de los caudales de la tesorería y para que también la tengan de todo cuanto pueda ocurrir. Quiere S. M. que el contralor grefier general dé cuenta respectivamente a los referidos jefes de cualquiera novedad o providencia que se ofrezca, y cuantas noticias necesitaren sean de la clase que fueren, para proceder en todo con subordinación a ellos como es debido, y con la armonía que conviene para el mejor servicio de S. M.  
Buen Retiro a 18 de marzo de 1749.

## DOCUMENTO 2

AGP, Administrativa, leg. 939 exp. 59

Real Cámara. Copias del reglamento del año de 1749

Real Cámara.

Reglamento de la familia de que se ha de componer la Real Cámara del rey nuestro señor y sueldos que han de gozar al año.

### Reales de vellón al año

El sumiller de corps gozará cuarenta mil reales de vellón al año	40.000
Doce gentiles hombres de cámara a ocho mil reales de vellón al año cada uno	96.000
Doce ayudas de cámara a dieciséis mil reales cada uno	192.000

### Secretaría de cámara.

El secretario de la Real Cámara gozará treinta y seis mil reales de vellón	36.000
El oficial mayor once mil reales de vellón	11.000
El oficial segundo siete mil setecientos reales	7.700
El portero gozará cinco reales al día	1.825
El secretario de la sumillería gozará seis mil seiscientos reales de vellón al año incluidos en esta cantidad los gastos de escritorio	6.600

### Oficio de guardarropa.

El jefe de la guardarropa gozará veinticuatro mil reales de vellón al año	24.000
Dos ayudas de la guardarropa a ocho mil ochocientos reales de vellón al año cada uno	17.600
Seis mozos de este oficio a cuatro mil	

cuatrocientos reales cada uno	26.400
Un mozo de recados dos mil doscientos reales	2.200
Un sastre de cámara con el goce de cuatro mil reales	4.000
Un oficial de sastre con cinco reales al día	1.825

Médicos de cámara.

Un médico primario de S. M. gozará setenta y cinco mil reales de vellón al año	75.000
Otro médico con las ausencias y enfermedades de primario de S. M. con el goce de sesenta mil reales	60.000
Cuatro médicos de cámara a ocho mil y ochocientos reales cada uno	35.200

Cirujanos.

Un cirujano primario con el goce de treinta y seis mil reales de vellón al año	36.000
Un sangrador de cámara con el de dieciocho mil reales	18.000

Botica.

Un boticario mayor con el goce de treinta mil reales	30.000
Un primer ayuda de la botica con el de quince mil reales	15.000
Tres ayudas con el de seis mil seiscientos reales cada uno	19.800
Un primer mozo de la botica con el de seis mil reales	6.000
Tres mozos con el de cuatro mil cuatrocientos reales cada uno	13.200

Barbero de Corps.

Un barbero de corps con el goce de quince mil reales	15.000
Un ayuda de barbero con el de diez mil reales	10.000

Peluquero.

Un peluquero con el goce de diez mil reales	10.000
---	--------

Lavanderas.

Una lavandera de corps con el goce de ocho mil reales de vellón al año	8.000
--	-------

Una almidonadora de corps con el de seis mil Reales	6.000
---	-------

Escuderos de a pie.

Seis escuderos de a pie a tres mil trescientos reales de vellón cada uno	19.800
--	--------

Zapatero.

Un zapatero de cámara con tres mil trescientos reales de vellón	3.300
---	-------

Juez de la Real Cámara.

Un juez con mil cien reales de vellón	1.100
---------------------------------------	-------

-----  
848.550

Importan los sueldos de la Real Cámara de S. M. ochocientos cuarenta y ocho mil quinientos cincuenta reales de vellón al año.

1. Habiendo prefinido el Rey en este reglamento el número fijo de criados de todas clases para servidumbre de la Real Cámara: manda que de él no se pueda exceder declarando que los sueldos que se ha dignado señalar a cada uno son con prohibición de cualquier género de obvenções y emolumentos que con título de gajes, ayudas de costa, raciones, ordinarias y extraordinarias, vestuario, casa de aposento, derechos, alumbramientos de corte, y jornadas, colaciones de navidad, almuerzos y enfermerías hayan gozado hasta ahora reservándoles únicamente los provechos que resulten de los sobrantes, o remanentes de la misma servidumbre, una bula en cada año, y la regalía de médico, cirujano y botica.

2. Por punto general manda S. M. que todos los dependientes e individuos que obtengan otro empleo demás del que ejerzan por esta Real Cámara gocen un solo sueldo a menos que no hubiese intervenido gracia especial de S. M. quedando a su arbitrio la elección del mayor, y a beneficio de la Real Hacienda el que dejaren, mediante que no han de tener derecho a ocuparles los que se les sigan.

3. Manda S. M. no se concedan sueldos a oficiales de manos, respecto de pagárseles el importe de sus obras.

4. Cada cinco años se harán a los criados de esta Real Cámara sus uniformes, y para costearlos se les descontará mensualmente de su sueldo en el último año lo correspondiente a su importe: con ello correrá el contralor greffier general de Casas Reales, procurando gravar a los criados lo menos que sea posible; bien entendido que si falleciere alguno antes de ejecutarse los uniformes, se ha de restituir a sus herederos lo que se le hubiese detenido para ese fin, y que al criado que entrare seis meses antes de darse generalmente los uniformes, y que a su entrada le hiciere nuevo, no se le precise a que le repita en aquella primera ocasión.



5. Los criados y oficios a quienes corresponde poner luminarias en las ocasiones de haberlas, lo harán a su costa, mediante que se les ha considerado en sus sueldos lo equivalente a este gasto.
6. Prohíbe S. M. la proposición y admisión de empleos supernumerarios con goce sin que se entienda exceptuada esta providencia general ninguna clase de servidumbre ni de sujetos aunque sean de creación permitida hasta aquí a los sumilleres de corps, y si se ofreciere por remuneración de servicios premiar a algunas personas, sólo permite S. M. que se le propongan para admitirlas en plazas honorarias sin sueldo, con opción por sus antigüedades a las de número, y con cargo de hacer el servicio siempre que se ofrezca en los casos que por legítimo impedimento no puedan hacerle los de número.
7. Las medias anatas de los empleos que vacaren y se proveyeren se descontarán del haber que vencieren los provistos en los primeros seis meses.
8. No podrá el sumiller de corps conceder licencia a criado alguno de S. M. para ausentarse de Madrid por mas tiempo que el de dos meses en el término de tres años y sin prorrogación, tomándose razón de las licencias en el oficio de contralor grefier general, y si pasado el término de ellas no se hubieren presentado, quiere S. M. que no sólo pierdan el sueldo, sino que necesiten de real habilitación para continuar el servicio.
9. Si algún criado de cualquiera clase que sea estuviere ausente de la corte por comisión, por empleo, por motivo particular o conveniencia propia, quiere S. M. que no se le asista con sueldo alguno desde el día de su ausencia, y si se restituyere a la corte es su real voluntad que no se le ponga corriente su goce, sin la aprobación de S. M.
10. Prohíbe S. M. desde luego toda concesión de franquicias que hasta ahora hayan gozado cualesquiera oficiales de manos, u otros aunque suministren géneros para la Real servidumbre sin exceptuar la Real botica.
11. De los mercaderes, artistas, y oficiales de manos permite S. M. que gocen del fuero sólo aquellos que fueren de efectiva servidumbre, prohibiendo el conceder a ningún otro los honores, ni la permisión de poner en sus tiendas las armas reales.
12. Entendiendo S. M. que algunas clases de criados de su Real Cámara pretenden derecho a los sobrantes o despojos que se causan en las funciones de cortejo con que el público quiere obsequiar a S. M. dentro y fuera de la corte, le anula desde ahora, y quiere que el mismo público que costeó la función o cortejo, retire los sobrantes o despojos.
13. A los criados que vayan de servidumbre a las jornadas se les asistirá con el carruaje que prefiere el reglamento aprobado por S. M. y en otro señala las clases y oficios a quienes manda se dé mesilla por los días que estuvieren en ellas, queriendo expresamente que a ningún criado que tenga sueldo se le asista con más porción que la de cinco reales.
14. Para el conocimiento de las causas y pleitos de los individuos y dependientes de todas las Reales Servidumbres, establece S. M. que los ministros togados que hasta ahora han sido asesores consultivos en su Real Cámara, ambas Casas y Caballerizas, sean todos cinco en adelante jueces propietarios cada uno en su respectiva servidumbre:

que las faltas que los criados cometieren contra ella sean castigados providencial, y gubernativamente por el jefe a quien corresponda, y si fueren tan graves que requieran orden judicial remitirá las causas con su aviso al juez propietario, de cuya sentencia sólo se ha de apelar con permiso del mismo jefe a los otros cuatro ministros que se convocarán donde dispusiere el más graduado que hubiere entre ellos para que se vea y sentencie en revista sin apelación, ni necesidad de consulta, y en esta junta hará el oficio de abogado fiscal el que lo sea de la Casa del Rey.

15. Para la mejor asistencia de los criados enfermos y mayor comodidad en los médicos: manda S. M. que por su mayordomo mayor se haga el repartimiento por cuarteles dividiéndose Madrid en doce: que habiendo en su Real Casa seis médicos de familia, y otros seis en la de la Reina nuestra señora se reparta a cada uno un cuartel para siempre con la obligación de asistir con gran puntualidad indistintamente a cualesquier criados enfermos que hubiere en su demarcación, sean de su Real Cámara, ambas Casas, y Caballerizas, Ballestería, Montería, y Sitios, si a algún dependiente de estos sobreviniere enfermedad en Madrid, de donde no han de poder ausentarse los médicos con motivo alguno, y si por su particular conveniencia lo hicieren por poco tiempo con licencia, sean responsables de la asistencia asegurándola de su cuenta por otro médico: y en los casos de juntas si el enfermo o el médico asistente pidiese por acompañado otro de los doce haya precisamente de acudir sin estipendio alguno, y si enfermaren algunos de estos doce médicos quiere S. M. que se asista por supernumerarios que deberán ser dos en cada casa y no más, pero sin sueldo hasta su opción proponiéndose respectivamente a S. M. por los mayordomos mayores con la aprobación inserta del médico primario y tendrán la obligación de ir a las jornadas si se les mandase sin otro emolumento que el de la mesilla.

16. De los ocho cirujanos que su majestad ha establecido por planta en su Real Casa los dos tendrán la obligación de sangrar, y incorporándose los otros seis con los tres de la Casa de la Reina, asistirán los nueve a todo Madrid repartiéndose para estos por el mayordomo del Rey en nueve cuarteles, y para los sangradores en cuatro con la propia obligación, siendo los dos de la casa de S. M. y los otros dos de la Reina, y para suplir en las enfermedades de unos y otros permite S. M. que haya tres cirujanos supernumerarios en su Real Casa, de los cuales el uno ha de ser sangrador, y en la de la Reina quiere que haya dos cirujanos supernumerarios el uno sangrador todos ellos sin sueldo, y con opción los cuales deberán ser consultados respectivamente por los mayordomos mayores, debiendo observarse por los cirujanos sin variación lo prevenido en lo que concierne a las juntas que fueren llamadas, y sobre ir a jornadas los supernumerarios si se les mandase sin otra gratificación que la mesilla.

17. Ha establecido S. M. en su Real Casa la oficina de contralor greffier general para que por ella corra también lo perteneciente a su Real Cámara, Capilla, y Casa de la Reina nuestra señora, y una Tesorería General que se servirá alternativamente de año en año por dos personas para el pagamiento de todas las Servidumbres Reales y lo a ellas anexo con extinción de los oficios de greffieres, y contralores de ambas casas, de las veedurías, y contadurías de la Cámara, y Casa de Castilla, y de todas las tesorerías y pagadurías.

18. Los jefes de la Real Cámara, de la Capilla, y las dos casas dirigirán sus órdenes al contralor greffier general por quien se distribuirán a los respectivos oficios, cuidando de

su observancia, y de que la servidumbre se haga con la puntualidad que se requiere haciendo todas las demás funciones en que entendían los citados oficios.

19. Al mismo contralor grefier general tocará el librar el caudal a la Tesorería General de Servidumbres Reales reglándose en todo a las órdenes que le comunicare el sumiller y citándolas precisamente en las libranzas en inteligencia de que solamente el sumiller ha de disponer de todos los caudales pertenecientes a la cámara, y no otro jefe alguno, y se abstendrá de librar el contralor grefier general cuando en la tesorería no haya caudal perteneciente a la bolsa de la Cámara representándolo al sumiller para que lo pida a S. M. y como se pueden ofrecer algunos gastos de corta entidad tan urgentes que no den tiempo para exponerlos al jefe: declara S. M. que para estos casos ha de tener el contralor grefier general facultad de librar provisionalmente hasta tres mil reales pero con la calidad de que al fin de cada mes ha de hacer representación al jefe a quien toque para que lo apruebe y despache la orden para el abono de la cantidad que importaren, en cuya consecuencia dará su libranza formal recogiendo las provisionales bien entendido que si los jefes no se ajustasen en sus órdenes a lo que se previene en esta planta, y a lo que conviene al mejor servicio de S. M. y a la justa, y debida distribución de los caudales quiere S. M. que el contralor grefier general suspenda la expedición de las libranzas, y lo represente por la vía de hacienda para proceder a la ejecución de lo que S. M. mande.

20. Los empleos de contralor grefier general, y de tesoreros generales de servidumbres Reales, no se han de consultar por ninguno de los jefes, y S. M. los proveerá ahora y siempre por la secretaría del despacho de hacienda en los sujetos que sean de su real aprobación, y los oficiales de ambas oficinas se propondrán en derecho a S. M. por los jefes de ella por la misma vía.

21. En la Tesorería General de Servidumbres Reales entrará todo el caudal para la paga de sueldos, gastos ordinarios, y extraordinarios de la Real Cámara, Capilla, ambas Caballerizas, las dos Casas Reales, y la de Caballeros Pajes, Ballestería, y Montería, y de cualquiera otras servidumbres, teniendo bolsa separada de cada ramo.

22. Así como tiene S. M. mandado que no se pueda usar del caudal de una bolsa para suplir las obligaciones de otra, quiere también que del mismo modo no se puedan alterar ni mudar sin su expresa orden las aplicaciones que S. M. le diere: esto es que el que se destinase al pago de sueldos de la cámara, y demás servidumbres se haya de convertir precisamente en ellos hasta donde alcancen sin extravío a otros fines, y lo mismo por lo que se destinase a alguna obra, o gasto extraordinario, y si éste después de consignado el caudal no tuviese efecto, deberá el tesorero general de Servidumbres Reales mantenerlo en su poder a disposición de S. M. y el contralor grefier general dar cuenta por la secretaría del despacho de hacienda para convertirlo en lo que S. M. mande sin que los jefes principales puedan expedir órdenes para girarlo con distinta aplicación por motivo ni pretexto alguno, ni el contralor grefier general librarlo, ni el tesorero pagarlo, y si lo hiciere manda S. M. que se le excluya de su cuenta, y que sea responsable de cualquier cantidad no distribuida legítimamente para el preciso fin a que fue destinada. Y para que esto tenga cumplido efecto se pasará aviso con inserción de este artículo a la contaduría mayor a fin de que en ella se tenga presente al tiempo de tomar las cuentas al tesorero.

23. Los tesoreros generales han de servir este empleo alternando de año en año con la circunstancia de que en el que estuviesen sin ejercicio han de formar sus cuentas las cuales se han de tomar por el mismo contralor general y reconocidas por éste se han de pasar a la contaduría mayor para que por ella se le haga a uno y otro el cargo que convenga, o se le dé la aprobación o finiquito que corresponda, en inteligencia de que no han de poder volver al ejercicio sin que hagan costar al superintendente general de la Real Hacienda por medio del contralor general que han sacado el finiquito correspondiente del Tribunal de la Contaduría Mayor.

24. Los papeles del oficio de veeduría, y contaduría de la Real Cámara que ha extinguido S. M. se pasarán a la oficina de contralor greffier general de Casas Reales: y los individuos del referido oficio que no quedaren incluidos en este reglamento, estarán a la orden del contralor greffier general para emplearse en lo que les encargue del Real servicio.

25. Quiere S. M. que los gentiles hombres ayudas de cámara y demás criados que se hallan destinados actualmente a la servidumbre entren en el número que ahora se establece con preferencia a todos los demás individuos, aunque sean más antiguos, de los que se elegirán los que falten para acabar de completar el número por su antigüedad.

26. Que los individuos que tuvieren actualmente por merced más goce del que se señala en esta planta, y entraron en el número que en ella se establece continúen en percibir el mismo que se les ha considerado hasta aquí sin ejemplar para lo sucesivo.

27. Manda S. M. que de cualquiera pensión, gracia, merced, o sueldo extraordinario que conceda en la Tesorería General, o en otro cualquier destino a individuos de su Real Cámara, Capilla, Casas y Caballerizas se pase aviso a la oficina de contralor greffier general, y a la veeduría y contaduría de las caballerizas para que en ellas consten todos los goces que por sueldos, gracia, o merced obtenga cada uno.

28. Que los criados que no puedan ser comprendidos en esta planta han de percibir lo mismo que se les haya pagado en el año próximo de mil setecientos cuarenta y ocho de su sueldo hasta que entren en número a excepción de lo perteneciente a casa de aposento y gajes que con cualquiera pretexto se les hubiese abonado, porque han de quedar privados enteramente de ellos, siendo también la voluntad de S. M. que la consignación de sus sueldos la tengan en la Tesorería de las Casas y que los pagos se hagan por ella en virtud de una nómina que formará el contralor greffier general, y aprobará el superintendente general de la Real Hacienda mensualmente.

29. Manda S. M. que siempre que ocurra algún empleo vacante en la Cámara proponga el sumiller de corps para llenarle tres personas de aquellas que hayan quedado excluidas de la planta atendiendo más a la aptitud y demás circunstancias que a la antigüedad; si en la misma clase no hubiere alguno de quien echar mano propondrá los que en otras de la misma Cámara y Casas Reales se encuentren fuera de la planta dignos, y a propósito para que vayan entrando en número, y aliviándose la Real Hacienda del gravamen de sus sueldos: y si no se encontraren en el número de los individuos excluidos de la planta personas adecuadas para las vacantes propondrá hijos de criados de S. M. de militares y de ministros para atender a los méritos de sus padres.

30. Quiere S. M. que las certificaciones u otros cualesquiera títulos, o despachos que hayan de darse por el contralor grefier general o tesorería sean absolutamente francos y gratuitos, costeándose sólo por las partes el papel sellado que corresponda a las certificaciones o despachos que se hubieren de expedir.

31. Manda S. M. que los escudos de oro que se ofrecen con motivo de su feliz cumpleaños se entreguen por el tesorero en virtud de orden del sumiller de corps al ayuda de oratorio que sirva en el cuarto de S. M. para que después se haga por la capilla su distribución o repartimiento como la corresponde.

32. Permite S. M. por ahora que los jefes principales de su Real Cámara, Casas, y Caballerizas, los primeros caballerizos y los mayordomos de semana, el secretario de la cámara y el aposentador de palacio paguen las propinas acostumbradas en el acto de sus juramentos y posesión a sus empleos, pero releva S. M. a los demás criados subalternos de todas las clases de la paga de estas propinas.

33. Ha extinguido S. M. la clase de garzones en su Real Cámara y establecido los ayudas de la guardarropa para atender a su servidumbre, y manda que los garzones Dn. Claudio Esteban Sciot, y Dn. Joseph Prieto ocupen los empleos de ayudas de la guardarropa con los sueldos que actualmente tienen sin ejemplar entregando en la guardarropa los efectos y alhajas de que están encargados bien entendido que aunque han de continuar en la servidumbre que han tenido hasta aquí han de estar sujetos al jefe de la guardarropa.

34. Si bien en todas las clases quiere S. M. que se le propongan personas de circunstancias correspondientes a ellas, encarga S. M. muy particularmente que para los empleos de mozos de oficio de la guardarropa se le propongan sujetos de tal decencia que puedan ser ascendidos a los de ayudas cuando vacaren.

35. Manda S. M. que por la secretaría del Despacho de Gracia y Justicia se continué sin novedad en hacer presente a S. M. las consultas de los jefes para la provisión de empleos de número, y supernumerarios que prefinen las plantas, y en expedir las órdenes y avisos a los mismos jefes para las jornadas y demás funciones que en estas plantas no se expresa corresponden a otra secretaría.

36. Declara S. M. que toca a la de hacienda el despacho de toda consulta o representación en que se trate de aumento o disminución de individuos, de novedades en sueldos, pensiones, gratificaciones, ayudas de costa, compras, todo asiento de provisión o gasto que se necesite hacer y no sea de los reglados y acordados, y en fin todo lo que sea carga de Real Hacienda, y que a su superintendente general pertenece la inspección absoluta sobre ello en fuerza de las facultades y obligación precisa de su empleo.

37. Manda S. M. que el tesorero general de servidumbres forme cada semana estados del caudal que entre y se distribuya en la tesorería de su cargo con distinción de las clases a que corresponda, y que pase al contralor grefier general los que le tocan para que éste los intervenga y remita a cada jefe principal el respectivo a su ramo a fin de que cada uno de ellos lo envíe a la secretaría del Despacho de Hacienda para inteligencia de S. M. y todos tengan puntuales noticias del estado de los caudales de la tesorería para su gobierno: y para que también le tengan de todo cuanto pueda ocurrir;

quiere S. M. que el contralor greffier general dé cuenta respectivamente a los referidos jefes de cualquiera novedad a providencia que se ofrezca, y cuantas noticias necesitaren, sean de la clase que fueren para proceder en todo con subordinación a ellos como es debido, y con la armonía que conviene para el mejor servicio de S. M.

Buen Retiro 18 de marzo de 1749

### **DOCUMENTO 3**

AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 2/4

Informe del maestro de Capilla, Francisco Corselli sobre las funciones del personal de la sección de música de la Real Capilla.

Madrid, 28 de agosto de 1754. El maestro de capilla. En cumplimiento de la orden de V. Em.<sup>a</sup> hace las apuntes que le parecen más oportunas, para asegurar el mejor régimen de los individuos de música en todo aquello que mira a su obligación en el coro.

Em.<sup>mo</sup> señor

Señor

Obedeciendo a la venerada orden de V. E. de 13 del corriente en punto de formar las apuntes que yo hallaré por más oportunas y convenientes en todo aquello que incumbe a mi empleo, siendo de mi cargo el mayor cuidado y celoso desvelo para el mejor servicio del Culto Divino, y el mayor esmero para que todas las funciones se hagan con la más respetuosa y puntual asistencia de modo que se vea en los individuos que componen la Real Capilla así de voces como instrumentos la más ciega obediencia a la circunspección, respeto y devoción con que su Magd. quiere que se hagan todas las funciones que pertenecen al culto divino, como muchas veces lo tiene mandado V. E. procuraré de ir a puntando cuanto se ofreciere a mi corta capacidad sobre tan importante asunto.

#### Obligación del Maestro de Capilla

Debe el maestro de la Real Capilla surtirla de todas las obras que se estilan en ella en el discurso del año con la propiedad adecuada a las mayores y menores solemnidades según sus clases y si fuere del real agrado de su Magd. se podrían cantar motetes a cuatro o más voces al tiempo del ofertorio en lugar de sinfonías cuya música aunque armoniosa y rumbosa no tiene por su estilo la seriedad que corresponde al templo de Dios. \*entendiéndose esto solamente en las funciones de primera y segunda clase concurriendo en ellas los instrumentistas y en las que no, como son las Dominicas de Adviento y de Septuagésima se ejecuten en música de facistol y en todas las demás festividades del año que sean a canto llano.

Debe disponer las pruebas que considerare más necesarias (para las obras que se ofrezcan) en el Real Colegio de S. Magd. o en la misma Real Capilla conforme a la oportunidad que se presente celando la puntualidad, decencia, modestia, silencio y obediencia de todos los individuos músicos de cualquiera clase, y cuerda rigiendo con sosiego, y comunicando su intención a los profesores, y reconviniéndoles con suavidad y caridad.

Debe concurrir a todas las funciones señaladas en la tabla y a la hora prescripta con puntualidad siempre que su salud lo permita y el trabajo de alguna composición en que estuviere dedicado, y si por algunos de los expresados motivos, o el de estar ocupado en

otro encargo de su facultad que mire al real servicio de su Magd. avisará con tiempo al vice maestro para que asista en su lugar.

Debe gobernar y regir el coro disponiendo todo lo necesario para el divino culto así en la Real Capilla de su Magd. como fuera de ella en las iglesias en donde hayan de asistir los individuos de orden de su Magd.

Debe hacer distribuir los papeles en la forma que tuviere por más conveniente para la más acertada ejecución de sus obras a cuyo fin destinará a su beneplácito las voces en primero o segundo coro, y así mismo de los capellanes sea al altar, o bien sea al coro.

Debe ir conforme con el ceremonial para advertir cuando se haya de empezar cualquiera obra y cuando haya de responder el coro, observando en esto la mayor atención.

Debe con su buen ejemplo celar las obligaciones de todos los individuos y en caso de contravención les debe avisar, y si no se enmendasen dar cuenta a su Em.<sup>a</sup> para su providencia.

Debe emplear sus buenos oficios en tiempo oportuno con su Em.<sup>a</sup> para el alivio y descanso proporcionado a la necesidad y mérito de los individuos.

Debe proponer a su Em.<sup>a</sup> el Sor cardenal Patriarca de los sujetos de todas clases y cuerdas más dignos para los ascensos que corresponden al mérito de cada uno atendiendo también a su antigüedad juntándose esta con igual grado de habilidad y no de otra suerte, y en caso de no haber en la Real Capilla sujeto de voz, y cuerda proporcionado para ocupar la vacante que hubiere o faltando en ella el número completo así de voces como instrumentos según su último establecimiento y más siendo esenciales debe hacerlo presente de su Em.<sup>a</sup> y proponerle los que supiere fuesen más hábiles y más útiles para el real servicio, precediendo antes el examen competente para informar sobre sus circunstancias con verdad y justicia y si hubiere entre los colegiales alguno de igual mérito y habilidad le propondré en primero lugar.

Debe tener a llave de el archivo que compone todos los libros de canto llano y de facistol, y de todos los papeles de música pertenecientes a la Real Capilla de que debe ser responsable y representará a su Em.<sup>a</sup> cuanto ocurriere para el real servicio de su Magd. para su providencia, cuyas obligaciones observará el vice maestro así en el trabajo de componer como en la asistencia en ausencias y enfermedades del maestro de capilla con quien pasará de buena inteligencia para cuanto ocurriese al servicio de su Magd.

#### Obligación de los capellanes de altar

Debe haber doce capellanes de altar concurrir puntualmente a la Real Capilla y tomar el destino que les diere el maestro de ceremonias y el maestro de capilla si fuese al altar deben procurar prudentemente de dar lugar a que acabe el coro lo que estuviere cantando para que unánimes en el Divino Culto y si estuviesen destinados al coro, deben ejecutar el canto llano y el canto de órgano en voz sonora y estar sujeto en el primero a los sochantres, que rigiere, observando atentamente lo que está escrito y no de memoria, o de capricho, y costumbre de cada uno, y en el segundo al maestro de capilla tomando el lugar que les señalare.

#### Obligaciones de los organistas

Deben los organistas tener cuidado de que el órgano esté siempre bien afinado y de hacer avisar al organero en caso de no estarlo, y lo mismo deben practicar con el clave cuando se ofrezca.

Deben dar todo media hora antes que se empiecen las funciones para que todos los instrumentos se afinen con tiempo y cuidado.

Deben estar atentos al ceremonial para cuando haya que tocar, o callar, y siempre que haya música de papeles deben responder con el coro y no habiendo instrumentos deben responder los bajones solamente tomando el tono que desea el preste, diácono y subdiácono, asimismo como el organista cuando le corresponde.

Deben tañer el órgano en las funciones que celebra el prelado mientras se viste y desnuda de los sagrados ornamentos, y en los demás días después de dada la bendición hasta que los celebrantes se hayan retirado del Altar y cuando el rey sale a la capilla pública desde que entra en ella hasta empezar la misa y finalizar hasta haberse ausentado de la misma Real Capilla.

#### Obligaciones de las voces

Deben las voces de cualquiera cuerda que sean, como principales partes de la ejecución de las obras, atendiendo al Divino Culto, y al servicio de su Magd. cuidar prudentemente de la conservación para cantar con sonoridad y bizarría y estando con resfriado y otra cualquiera incomodidad que les impida el cantar se quedaren en su casa y pasaran un aviso a la capilla al puntador con tiempo para que éste lo comunique al maestro antes que empiece la función para su gobierno y si se averiguare que usasen este pretexto para no asistir, o se les encontrase a paseo, menos que no sea por conocida convalecencia se dará cuenta al Emmo. Sor cardenal Patriarca.

Deben tomar los papeles que les distribuyeren los colegiales cantores de orden del maestro de capilla no deberán trocárselos entre compañeros sin su participación y licencia y tomarán el lugar que les señalare pasando de primero a segundo o al contrario, como más bien le pareciere a dicho maestro.

Deben en los primeros ripienos con espíritu y firmeza de tiempo, y entonación, no haciendo quiebros, glosas ni inflexiones ningunas, si sólo la pura nota y con puntualidad en los tríos, dúos y solos deben usar del método y estilo más propio, y oportuno que les dictare el bueno gusto y la expresión.

Deben repasar en su casa las cosas que hubiere de empeño y particular lucimiento.

Deben saber, y si no supieren, aprender los fabordones que se estilan en la Real Capilla, y cantarlos en la cuerda que corresponde a cada uno y en ella responder todos sin excepción de ninguno menos en las funciones sin órgano en que no deben responder más que las voces gruesas, bajos y tenor unisonus [sic]

#### Obligaciones de los músicos instrumentistas

Deben los músicos de cualquier instrumento usar de los más selectos y tocar sin embarazo, con bizarría y firmeza de tiempo atendiendo al compás del maestro de capilla advirtiendo todas las apuntaciones y acompañando con discreción los solos, dúos y tríos, siguiendo en esto el ejemplo del primero violín quien debe celar la más perfecta unión en la ejecución de las obras del maestro, como el mayor desvelo en la afinación y cuidado en mantenerla en el progreso de las funciones templándose los que no lo estuviesen con tal delicadeza y curiosidad que no se los oiga.

#### Obligaciones de los bajones

Deben los bajones (cuidando entre sí de la mayor afinación y unión) tocar las obras de facistol y en el segundo coro, o ripienos de obras a papeles y en los fabordones y no han de tocar ningún canto llano menos en el caso de que falte en el coro un número suficiente de voces gruesas y deben responder con el coro cuando no hay órgano y lo harán con firmeza y entonación.



#### Obligaciones del puntador

Debe el puntador puntar exactamente los que sin preventivo aviso y a tiempo faltasen de asistir a la capilla y de hallarse en el coro al punto de empezar, y teniendo aviso debe comunicarle con tiempo al maestro de capilla antes de empezar las funciones para su gobierno y advirtiéndole notable descuido en algunos dará cuenta a su Em<sup>a</sup> para su providencia.

Debe formar los roles todos los meses desfalcando las faltas para el pago de los individuos de la Real Capilla.

#### Obligaciones de los furrieres

Deben los furrieres comunicar a todos los individuos de la Real Capilla las horas que mandare el Emmo Sor cardenal Patriarca yendo para este efecto a las casas de cada uno cuando hubiese algún extraordinario, o habiendo alteración en las horas señaladas en las tablas y notorias a todos, y siempre que haya pruebas tomarán hora que les diere el maestro de capilla para comunicarla exactamente a todos los individuos.

Deben guardar la llave del coro de la Real Capilla y no dejar entrar a nadie que no sea individuo de ella y mandar limpiar los bancos y atriles por el entonador y asistir a poner el coro en el presbiterio cuando ocurra, celando que no falte nada de cuanto es necesario para este fin.

Concurriendo la Real Capilla a algunas iglesias de afuera de orden de su Magd. debe asistir a ellas un furrier para lo que pueda ocurrir como de hacer poner el coro y cuidar que nadie entre ni se sienta en el que no sea individuos de ella, y asimismo debe asistir a las pruebas de obras de capilla por lo que pueda ofrecerse.

#### Obligaciones del organero

Debe el organero asistir al coro de la Real Capilla en todas las funciones para remediar a los accidentes que pueden acontecer al órgano, y debe cuidar que esté siempre afinado y limpio.

Debe hacer llevar un organillo a las iglesias en donde ocurra la de la Real Capilla de su Magd. y en el presbiterio de ella, y asimismo un clavicordio para las funciones de Semana Santa, y para las pruebas en casa del maestro de la Real Capilla, y afinará estos instrumentos estando colocados en el paraje donde estuvieren destinados.

#### Obligaciones del entonador.

Debe el entonador procurar de tener el coro siempre limpio y aseado, y que esté esterado en invierno y en verano con las esteras que corresponden a cada estación para la mayor limpieza y decencia de los individuos.

Debe poner el coro en el presbiterio conforme lo dispusiese el maestro de capilla, y asimismo en las iglesias en donde concurriese la Real Capilla de orden de su Magd.

Debe estar en el coro media hora antes que empiecen las funciones así en la Real Capilla como en las iglesias susodichas para entonar, lo cual ejecutará con grande cuidado, y a satisfacción de los organistas.

#### Obligación de los copiantes.

Deben los copiantes de música copiar todas las obras que dispusiese el maestro de la Real Capilla conforme a su satisfacción con la correspondiente inteligencia, fidelidad, puntualidad, claridad y curiosidad y cotejar todas las partes, para que no haya errores y deben traerlas a las pruebas en donde deben asistir con decencia hasta fin de ellas para todo lo que se ofrezca de su empleo, y faltando en ellos serán puntados menos que no

conste al maestro, y al puntador estén enfermos, y si fuere larga la enfermedad y que por este motivo quedasen pendientes las obras de música dará cuenta el maestro a su Em<sup>a</sup> para su providencia hasta que estén totalmente recobrados, y en aptitud de trabajar, todo lo cual debe constar por certificación del médico que les asista.

#### Obligaciones generales

Deben todos los individuos de la Real Capilla concurrir a ella para todas las festividades, y a las horas de tablas y estar en el coro media hora antes de empezar las funciones para templar sus instrumentos, poderse repartir los papeles con anticipación y prevenir todo lo necesario para la celebridad de ellas, dejando en la pieza anterior del coro sus capas, sombreros, chancas, y todos los estuches o fundas de sus instrumentos y ponerse al lugar que les corresponde y cuando las funciones se celebrasen en San Gerónimo, ejecutarán lo mismo en la pieza que estuviese destinada a este efecto con la prevención de que no siendo día de lluvia o riguroso por los aires, o hielos, no podrán presentarse con ninguno de los trastos referidos. Deben observar en el coro la debida reverencia y silencio desde que entraren hasta salir de él, ocupando cada uno su lugar y no andar entrando y saliendo ni formar corillos, ni menos estar con una pierna sobre otra.

No deberá ninguno al tiempo de las funciones ponerse a oír misa ni rezar, ni hacer otros ejercicios que no sean el cumplimiento de su obligación y deben todos quedarse en el coro hasta finalizarse del todo las funciones como lo tiene mandado su Magd.

Deben todos guardar ceremonia conforme a los capellanes de honor y no habiéndolos, siguiendo el buen ejemplo que debe dar el maestro de capilla o el eclesiástico que presidiese el coro.

Los tiempos en que está la iglesia de penitencia, como en el Adviento, y Cuadragésima, y en las funciones de difuntos y de aniversarios deben todos los individuos desde el maestro de capilla hasta el entonador concurrir a la Real Capilla vestidos de negro, y en los demás tiempos, vestidos decentemente y sin colores sobresalientes.

Deben practicar el debido respeto a los individuos sacerdotes, quienes lo exigirán con la dignidad y el buen ejemplo propio de su venerable carácter.

Concurriendo la Real Capilla de orden de su Magd. algunas funciones en otras iglesias, y siendo convidadas a algunos refrescos por aquellas comunidades, o hermandades, recibirá al agasajo en forma de comunidad en la forma siguiente.

Si el maestro de capilla fuere sacerdote debe tener la precedencia a todos, y si no lo fuere deben tenerla los individuos sacerdotes, y después el maestro de capilla a quien se le siguen los organistas y demás individuos ocupando cada uno el lugar que le corresponde por antigüedad y disfrutarán todos dicho favor con la cortesía, compostura y aseo propio de una comunidad tan respetable.

Siempre que falleciere algún individuo del coro de la Real Capilla, deberán los demás asistir a su entierro y ejecutar la música de requiem que corresponde, a cuyo fin les avisarán los furrieres y para estos ejecutarán lo mismo que por este trabajo se les aumenta.

Todo lo referido es cuanto me ha ocurrido para asegurar el mejor régimen del coro de la Real Capilla de su Magd. y la buena armonía que no puede dejar de haber en una comunidad consonante y tan distinguida.

Nro señor guarde la vida de V. Em<sup>a</sup> muchos años como deseo. Madrid 7 de agosto de 1754

Emmo Sor A los pies de V. Em.<sup>a</sup> Francisco Corselli [firmado]

A Emmo Sor cardenal de Mendoza

## DOCUMENTO 4

AGP, Real Capilla, Cª 2/4

### Methodo para el coro de la Rl. Capilla

#### Capitº 1º

De los oficios Divinos y de los días y hora en que se han de celebrar

& 1º

De la Missa Mayor

1. Se cantará la misa mayor en la Real Capilla con la solemnidad que pide el rito todos los días del año, a excepción de cuando S. M. la pida en San Gerónimo o en otra iglesia.
2. En todos los días de fiesta se empezará a las diez. A esta misma hora se empezarán también en los demás días desde 1º de octubre hasta fin de abril. Y a las nueve desde 1º de mayo hasta fin de septiembre.

& 2.

Maytines y Laudes

1. Los maytines y laudes se empezarán siempre a las seis de la tarde y los habrá en la Real Capilla {si no es que S. M. los pida en San Gerónimo} en las festividades siguientes

Los cuatro días de Pascua de Navidad

Circuncisión del señor

Epifanía

Los tres días de Pascua de Resurrección

Ascensión del Señor

Los tres días de Pascua de Resurrección

Ascensión del Señor

Los tres días de Pascua de Spiritu Santo

Día de la Santísima Trinidad

Día del Corpus Cristi y todos los días de su octava

Las cinco festividades de Nª Sª, esto es, Concepción, Natividad

Encarnación, Purificación y Asunción

Día de Todos los Santos

Día de la conmemoración de los Difuntos en su oficio solamente

San Juan Bautista

San Pedro y San Pablo

Santiago Patrón de España

San Miguel Arcángel Titular de la Capilla

San Joseph

Santa Bárbara

& 3.

Horas Menores

1. Las cuatro horas menores se cantarán todas en los días de primera y segunda clase todos los domingos y fiestas de guardar o de sólo precepto de oír misa; en

los dobles mayores; siempre que haya Maitines y Laudes, excepto el día de la conmemoración de los Difuntos

2. La Tercia sola se cantará en los Dobles Comunes; porque en los semidobles y simples, se cantará únicamente la misa mayor

3. En los días que debe decirse Prima y Tercia se empezará Prima media hora antes de la misa, y cuando se diga solo Tercia, se anticipará esta a la misa un cuarto de hora.

4. Sexta y nona {en los días que toquen} se empezarán concluida la misa mayor sin intermisión alguna.

5. Pero los días que S. M. pida la misa mayor en San Gerónimo o en otra iglesia no se cantará ninguna de las horas menores.

&. 4.

Vísperas y completas

1. Primeras y segundas vísperas se cantarán en los días de primera y segunda clase, y siempre que haya maitines y laudes.

2. Segundas vísperas, sin las primeras, se cantarán en los Domingos de todo el año, y en las fiestas de guardar o de solo precepto de oír misa.

3. Se comenzarán en todo tiempo a las tres y media de la tarde excepto en la Cuaresma que se dirán por la mañana según rúbrica.

4. Completas se cantarán siempre que haya vísperas y seguirán inmediatamente a estas, excepto en la Cuaresma, que se dirán solas por la tarde a la hora de regular las vísperas.

## Cap. 2

Distinción del canto que se debe observar según la clase de cada festividad

&. 1.

En los días de 1ª clase

1ª. La misa se cantarán toda a papeles, y lo mismo sucederá en los días de segunda clase y generalmente siempre que haya habido maitines y laudes.

2. En las primeras vísperas se cantarán a papeles el 1º. 3. Y 5. Salmo, el himno y la Magnificat. El 2 y 4 salmo a fabordón.

3. Las Completas que le corresponden serán todas a fabordón excepto el Nunc Dimitis que será a facistol.

4. Los maitines y laudes serán siempre a canto llano, excepto el Benedictus, que se cantará a fabordón.

5. Las horas menores serán siempre a canto llano, excepto la tercia, que en los días de primera clase se cantará a fabordón.

6. En las segundas vísperas, 1º, 3. Y 5. Salmo a facistol al Hymno a canto llano, la Magnificat a papeles y las completas a canto llano.

&. 2.

En los días de 2ª clase

1. Misa maitines y horas menores todo ut supra excepto la tercia, que se dirá a canto llano, como las demás horas.

2. En las primeras vísperas se cantarán a papeles el 1º, 3º y 5. Salmo, el 2 y 4. A fabordón, Himno y la Magnificat, a papeles.
3. Las completas, que le corresponden, serán a canto llano.
4. Las segundas vísperas, 1º, 3. Y 5. Salmo a fabordón, el himno a canto llano, y la magnificar a facistol; las completas a canto llano.

&. 3.

En los dobles Mayores y Dominicas

1. La misa a facistol
2. Todo lo demás a canto llano, excepto que en las vísperas, cuando fueren de Dominica, el salmo in exitu se cantará un verso a facistol y otro a canto llano; y la Magnificat a facistol alternando con el órgano. Y si las segundas vísperas en la Dominica fuesen de doble mayor o menor se observará el rito y canto que corresponde.
3. En los dobles menores y demás inferiores, todo será a canto llano.

### Cap.º 3.

Observancias y ceremonias que se deben practicar en el coro

&. 1.

De lo que se debe observar durante las horas canónicas

1. En los oficios del coro deberá cuidar el Presidente, que se guarde la mayor compostura, gravedad, silencio y devoción, y se observe la solemnidad del canto que corresponde a cada clase. Y si alguno faltare a su obligación, lo advertirá primera vez y no corrigiéndose lo multará lo que le parezca justo. [tachado desde multará...] y cambiado por “dará cuenta al capellán mayor”.
2. El coro se dividirá en dos, rigiendo en cada uno de ellos, un sochantre, el cual procurará que los de su coro, vayan acordes en el canto, y hagan en la psalmodia mediación en los versos distinguiendo las clases en la mayor o menor pausa, y gravedad del canto.
3. En las entonaciones de Anas, Psalmos e Hymnos, y en lo demás que pertenece al régimen del canto, alternarán los dos sochantres por semanas, comenzando la de cada uno el sábado a vísperas. Y con cada sochantre alternará también su respectivo coro, empezándolo este a seguir el primero luego que haga las entonaciones.
4. El sochantre de semana deberá estar en el coro media hora antes de empezar, para disponer que se coloquen en el facistol los libros necesarios y tenerlos registrados, de modo que no haya suspensión tropiezos ni confusiones después de comenzado el coro.
5. Al tiempo de dar la hora para empezar los oficios procurarán estar ya todos en el coro, y si alguno llegase comenzado ya el oficio entrara saludándose con recíproca inclinación de cabeza el coro, por donde pasa, y el que entra sin detenerse hasta su asiento en donde puesto de rodillas y hecha breve oración, se levantará y haciendo venia al presidente, se incorporará con el coro en la forma que lo encuentre {lo que se observará siempre que alguno entre en el coro formado} Pero si cuando llega cantan el Gloria Patri & o alguna otra cosa de aquellas a que se hace inclinación de cabeza o genuflexión, esperará fuera

{haciendo la respectiva reverencia} hasta que en el coro se haya concluido la acción expresada, e inmediatamente entrará en la forma sobre dicha.

6. Dada la hora se pondrán todos en pie y rezarán secreto pater noster, Ave Maria y credo si fuere antes de maitines, y Prima o Pater noster, y Ave maría antes de las demás horas, excepto completas, y hecha señal por el presidente empezará el Hebdomadario o capellán de Altar más moderno, Domine labia mea & o Deus in adjutorium & con la solemnidad que pide cada clase y con la misma responderá todo el coro.

7. por el Hebdomadario se empezarán maitines, laudes y vísperas; pero las horas menores por el capellán de altar más moderno que se halle en el coro, y este mismo orden se guardará en cantar capítulas, y oraciones. La lección breve al fin de prima se cantará por el que dijo el Martirologio {que será el capellán de Epístola} diciendo antes el Jube Domine benedicere inclinado hacia el que hace de preste quien dará la bendición Dies et actus &. Al principio de completas se pedirá la bendición y cantará la lección breve el capellán de Epístola en la forma que se dijo de Prima; y el Hebdomadario será Nocte quietam & Adjutorium & y lo demás según el Breviario hasta Deus in adjutorium & inclusive. La Ana Miserere se tocará por un colegial, el que también cantará los VV del BI breve.

8. Empezada pues cualquiera de las horas canónicas, proseguirán todos en pie, hasta que se haya cantado en el primer psalmo la mitad de su primer verso: pero si hubiere de cantarse toda entera la primera Ana como sucede en Maitines, laudes y vísperas dobles, se pondrá el coro en ala delante del facistol para cantarla; y concluida volverá cada uno a su lugar a sentarse durante el primer psalmo Al Gloria Patria & de este se levantarán todos, harán inclinación de cabeza y cantadas las Anas delante del facistol como antes se sentarán después de empezado el segundo psalmo en la forma que se ha dicho del primero. De este modo continuarán sucesivamente hasta el Gloria Patri & del último psalmo {excepto al símbolo de San Atanasio que se cantará todo en pie} desde el cual continuarán levantados hasta el fin, sino es en prima que se sientan mientras el Martirologio, el cual se dice inmediatamente antes del verso Pretiosa &

9. Lo mismo que se ha dicho de las horas debe entenderse también de Maitines, con la diferencia que a las lecciones se asentarán todos, excepto el que las canta, pero al Evangelio antes de la Homilía estarán en pie, y lo mismo a los RR y VV y al Te Deum & la lección 1ª la cantará un colegial; las cinco que se siguen los capellanes de honor y las tres últimas los capellanes de altar.

10. Cuando en tertia al verso Portiomea que está en medio del segundo psalmo de esta hora, se levantarán el celebrante y vestuarios harán junto a su sitio genuflexión hacia el altar y venia al presidente y después saludando a todos sin detenerse al pasar por delante del coro se irán a revestir para la misa mayor.

11. A fin de laudes, y de nona, rezado en secreto Pater Noster y dicho el verso Dominus det nobis & se pondrá el coro genuflexo {excepto el tiempo pascual y domingos desde las vísperas del sábado} y concluirá con la Ana de Nª Sª según el tiempo, levantándose siempre a la oración el que la dice solamente y este también dirá por último el verso Divinum auxilium. Pero al fin de completas dicho por el Hebdomadario Benedicat et custodiat & inmediatamente se dirá {en pie o genuflexo respectivamente ut supra} la correspondiente Ana de Nª Sª y en la misma postura que esta se diga, se rezará después Pater Noster, Ave Maria y Credo todo secreto.

12. Si hubiere incensación se hará en laudes mientras el Benedictus y en vísperas mientras la Magnificat.
13. Si el Ssmo estuviere patente, ninguno se sentará mientras se cantan los Oficios Divinos, o la misa mayor, sino es a los psalmos, y lecciones de los maitines y al sermón si lo hubiere.
14. Si mientras se celebran los divinos oficios anduviere algún ministro por la iglesias en ocasión que se cante el Gloria Patri & el Incarnatus & o alguna otra cosa de aquellas a que se debe hacer en el coro inclinación de cabeza o genuflexión, como se notará después, se detendrá el dicho ministro en el sitio que le coja y hará la misma reverencia, que se hace en el coro.

&. 2.

De lo que se debe observar durante la misa mayor

1. Luego que el celebrante y vestuarios hayan salido del coro, mientras se canta tertia en el tiempo y forma que se dijo arriba, se encaminarán uno detrás de otro por orden, y el celebrante el último hacia el altar mayor, en donde poniéndose los ministros a los lados, y el celebrante en medio, harán todos tres genuflexión, y entrarán a la sacristía en la conformidad que antes venían. Revestidos aquí esperarán para salir a la misa a que en el coro hayan cantado el Gloria Patri del introito.
2. Interin que los ministros de misa se preparan en la forma expresada proseguirá el coro la tertia y concluida con el V Benedicamus Domino & sin decir el verso Fidelium anime & ni otra cosa se empezará el introito sin intermisión alguna poniéndose el coro en ala delante de el facistol para cantarlo.
3. Si la misa fuere a papeles, acabado de cantar el introito se irá cada uno a su sitio, donde en pie dirán rezados alternando de a dos en dos los Kiries y credo, sanctus, y Agnus y se sentarán siempre que lo haga el celebrante, como también mientras se canten los kiries, epístola y gradual, secuencia u ofertorio. Observando en todo lo demás lo que se dice de la misa, que no es a canto de órgano.
4. En la misa que no fuere a papeles, después del introito seguirán inmediatamente en la misma postura los kiries {cantándolos todo por entero o alternando con el órgano} y la gloria, si la hubiere, concluida esta si la hay, y no habiéndola después de los kiries, se irá cada uno a su sitio, donde continuarán en pie a las oraciones, hasta que empezando el subdiácono a cantar la Epístola se sienten.
5. Acabada la Epístola volverán delante del facistol como antes, a cantar el gradual, Tracto & y para el Evangelio se pondrán todos en su lugar en pie.
6. Si la misa tiene credo, mientras el celebrante lo entona, se pondrán delante del facistol para cantarlo, donde continuarán {haciendo genuflexión al Incarnatus & los que no lo cantan} hasta concluido el verso del ofertorio si se hubiese de cantar, como sucede en los días que no hay órgano.
7. Después del V. del ofertorio, o si este no se canta, después de haber respondido el Dominus vobiscum, se sentarán todos hasta el prefacio; pero mientras la incensación del coro, si la hubiere, estarán todos en pie.
8. Al empezar el prefacio se levantarán y cantados los Sanctus delante del facistol se arrodillará cada uno en su sitio, mientras la elevación de la hostia y cáliz.

9. Hecha la elevación se pondrán todos en pie; y de este mismo modo continuarán hasta acabarse la misa; sino es a los Agnus que los cantarán delante del facistol y la Ana communio; pero a esta se sentarán los que no la cantan.

10. En las misas de difuntos y de ferias de Adviento, Cuaresma cuatro temporas y vigiliias de ayuno {excepto la vigilia de Navidad, Vigilia y Cuatro temporas de Pentecostés} estará todo el coro genuflexo mientras las oraciones antes de la Epístola y post communio y desde el Sanctus hasta el Pax Domini en lo demás se observará todo ut supra.

11. Concluida la misa mayor, se irán el celebrante y los ministros a desnudar a la sacristía y volverán al coro antes que se acaba sexta, si la hubiere. [este apartado está tachado]

#### Cap. 4

De las reverencias más notables que se deben hacer mientras se está en el  
coro

&. 1.

De las genuflexiones

1. Se hará genuflexión en el coro a lo siguiente: en el invitatorio a las palabras Adoremus et procidamus. Al Tu autem Dne miserere nobis del fin de las lecciones el que las dice solamente y lo mismo en las lecciones breves al fin de la prima, y principio de completas. En los himnos Veni creator spiritus, y Ave Maris Stella, mientras se canta toda la primera estrofa. En el Vexilla Regis Prodeunt durante toda la estrofa, que comienza O crux ave en el Pange Lingua Gloriosi Corporis & Si el Ssmo está patente el Tantum ergo & En el Te Deum mientras se canta el V Te ergo que sumus fuera del tiempo pascual, sábados a vísperas y domingos por todo el día, a las Anas de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> que se dice al fin de el oficio, y al Pater noster, Ave María y Credo que en completas se dice después de dicha Ana. Al Verbum caro factum est del Evangelio último o cuando se canta en la tercera misa de Navidad, cuando el diácono canta en el Evangelio de Epifanía: exproidentes adoraverunt eum. Y en el de la feria 4 post dominican 4 cuadragésima al: et procidens adoravit eum. En la pasión cuando se canta; Emisit spiritum: espiravit tradidit spiritum cuando el subdiácono canta: in nomine Jesu Omne genuflectatur en la epístola del Domingo de Ramos y misas de Cruz: Al Flectamus genua. A los versos Adjuba nos & En las misas de Cuaresma: veni sancte spiritus reple & En el gradual de las misas de Spiritu Santo. Y al incarnatus & advirtiéndolo en estos tres últimos versos, que los que los cantan no se ponen de rodillas, sino sólo hacen genuflexión luego que los acaban de cantar.

&. 2.

De las inclinaciones de cabeza

1. Se hace inclinación de cabeza a lo siguiente: al Gloria Patri y siempre que se nombre las personas de la Sma Trinidad como regularmente suele en la última estrofa de los himnos. Al nombre de Jesús, de María y del Santo de quien es el oficio. Al nombre del Papa viviente y del rey. Al confiteor & y Misereatur & que se dice en las preces de prima y antes de completas. Al jube Domine benedicere solo el que lo dice hacia el Hebdomadario, manteniéndose inclinado



hasta que este acaba la bendición. En los salmos a los versos siguientes: sit nomen Domini Benedictum, Sanctum et terribile nomen eius, Benedictus Dnus die quotidie, Benedictum nomen maiestatis, Benedicat nos Deus Deus noster, Benedicut nos deus, Benedicamus patrem & en la Gloria y credo cuando el celebrante, entonándolos, profiere Deo y Deum. Y cuando se cantan y rezan en el coro, alternatim, a las palabras de la Gloria: Adoramus te, Gratias agimustibis, Jesu Christe, Suscipe deprecationem nostram. Y a las del credo Jesum Christum, Simul adoratur. Y a las últimas palabras de una y otro concluirán haciéndose señal de la cruz.

2. En el coro, siempre que asistan los capellanes de honor estarán con sobrepelliz y también los capellanes de altar y sochantres, los individuos de la música asistirán al coro y a la capilla en el Adviento, Cuaresma y funciones de Honras, con vestido negro, en los demás tiempos de color honesto y no sobresaliente.

## DOCUMENTO 5

AGP, Administrativa, leg. 1133<sup>3</sup>

Reglamento de las voces y de los instrumentos que ha resuelto el rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella para desde 1º de este mes de mayo en adelante (1756)

### VOCES

#### Tiples cuatro

1º Diez y ocho mil	18.000
2º Carlos Reyna	16.000
3º Narciso Alonso	10.000
4º Doce mil	12.000

#### Contraltos cuatro

1º José Pelegrini	15.000
2º Pedro Servelloni	15.000
3º Vacante doce mil	12.000
4º Doce mil	12.000

#### Tenores cuatro

1º José Canobay	15.000
2º José Ricarte	14.000
3º José Pérez	10.000
4º Diez mil	10.000

#### Bajos tres

1º Vacante	15.000
2º Joaquín Dacosta	12.000
3º Vacante, doce mil	12.000

<sup>3</sup> Existen numerosas copias de este reglamento, ya que su vigencia fue muy larga. Incluimos éste con las notas referidas a las modificaciones que se hicieron en los primeros años de vigencia.

Por real resolución a consulta de 25 de mayo de 1763 se ha suprimido una de estas plazas de 12000 reales para la creación y dotación de dos tenientes sochantres con 6000 reales cada una.

#### INSTRUMENTOS

##### Organistas 3

1º José Nebra	16.000
2º Antonio Literes	12.000
3º Miguel Rabaza	9.000

Por real resolución de 26 de febrero de 1757 se ha creado 4ª plaza de organista con la dotación de 6000 reales al año.

##### Bajonistas 3

1º Vacante	9.000
2º Justino Cantero	8.000
3º Rafael Pastor	7.000

##### Fagotes 2

1º Francisco Bordas	7.000
2º Onofre Genesta	7.000

Estas dos plazas de fagotes fueron creadas en real orden de 20 de septiembre de 1754, la primera con 7000 reales y la segunda con 6000.

##### Violonchelos 3

1º Domingo Porreti	12.000
2º Antonio Villazón	10.000
3º Juan Orri	8.000

##### Contrabajos 3

1º Bernardo Alberic	10.000
2º Francisco Zayas	8.000
3º Carlos Millorini	7.000

Por real resolución a consulta de 4 de octubre de 1766 se ha suprimido la 3ª plaza de contrabajo dotada con 7.000 reales para distribuirlos por aumento de dotación entre los 10 capellanes cantores que son dos sochantres, 2 tenientes de estos y 6 salmistas por mano del receptor de la capilla a cuyo nombre se libran para este efecto.

##### Violines 12

1º Miguel Geminiani	12.000
2º Gabriel Terri	12.000
3º Cosme Pereli	10.000
4º Pablo Facco	10.000
5º Francisco Manalt	9.000
6º Nueve mil	9.000
7º Antonio Marquesini	8.000
8º José Bonfanti	8.000
9º Felipe Sabatini	7.500
10º Francisco Fayni	7.500

11º Esteban Isern	7.000
12º Francisco Lenci	7.000

Violas 4

1º Juan de Ledesma	7.500
2º Francisco Guerra	7.500
3º Manuel Dalp	7.000
4º Felipe Monreal	7.000

Oboes y flautas 4

1º Manuel Cavaza	12.000
2º Francisco Maestres	10.000
3º Juan López	9.000
4º Luis Misón	8.000

Clarines 2

1º Felipe Crespo	10.000
2º Antonio Charrier	10.000

Trompas 2

1º José Princraut	9.000
2º Antonio Scheffler	9.000

Copiantes de música 2

1º José Llombart	3.000
2º José Domingo Santiso	3.000

Por real orden de 30 de octubre de 1756 se ha aumentado la dotación de estas plazas hasta componer la de 4.400 reales anuales como de planta.

Puntador

Francisco Osorio	0
------------------	---

La dotación de esta plaza es de 4.400 reales anuales establecida en el reglamento del año 1749

Afinador

Pedro Hibornia y Chavarria	2.200
----------------------------	-------

Esta dotación es la misma establecida en dicho reglamento de 1749

Barrendero y entonador

Francisco Caso	3.000
----------------	-------

Por real resolución a consulta de 12 de agosto de 1757 se ha creado una plaza de mozo de coro con 150 ducados al año. Y por otra real resolución a consulta de 20 de noviembre de 1771 se estableció por sueldo de barrendero 2.450 reales y el de mozo de coro 2.200 reales anuales.

Artículos

- 1º. Siendo el ánimo de S. M. conceder a los músicos que hubieren servido 25 años en su capilla, jubilación con medio sueldo consignado en el paraje donde más les convenga, es su real voluntad que se hagan presente a S. M. los individuos que cumplan este tiempo para que sean atendidos en la referida forma.

- 2º. S. M. releva a todos los músicos que hay hoy y que en adelante hubiere en su Real Capilla de la paga del derecho de la media anata y de la mesada eclesiástica, a fin de que entren en sus empleos y en sus ascensos sin semejante gravamen.
- 3º. Quiere S. M. que si alguno se inhabilitare por accidente que le sobrevenga antes de cumplir el término de los 25 años se le haga presente con expresión de sus servicios y demás circunstancias que le asistan para que su real clemencia le facilite el alivio correspondiente.
- 4º. Manda S. M. que los individuos que tuvieren más goce que el que señala este reglamento por pensión o merced particular no entren al aumento que en él se prescribe, quedando con lo mismo que hasta aquí han tenido.
- 5º. Declara S. M. que los demás músicos que existen actualmente en la capilla y no están nombrados en este reglamento queden con el mismo sueldo que gozan. Aranjuez, 3 de mayo de 1756. El conde de Valdeparaíso.

Real orden. Exmo. Sr. Con el fin de que no falten profesores de música beneméritos que pretendan su colocación en la Real Capilla y se logre que esté debidamente servida ha mandado el rey que para 1º de este mes de mayo en adelante se observe el reglamento adjunto firmado de mi mano, con los artículos que comprende y de su real orden lo paso a V. Emª para que en su consecuencia dé las providencias convenientes a su cumplimiento. Dios guarde a V. Emª muchos años como deseo. Aranjuez, 3 de mayo de 1756. El conde de Valdeparaíso= Sr. Cardenal de Mendoza.

Con la misma fecha de 3 de mayo de 1756 se pasó otro igual reglamento y real orden al Exmo. Sr. Duque de Alba mayordomo mayor de S. M. para que en su consecuencia dispusiese se notase lo conveniente en los asientos de los interesados a cuyo efecto lo ha remitido S. E. al contralor, greffier general.

## **DOCUMENTO 6**

AGP, Administrativa, leg. 939 exp. 59

Copia del Reglamento para la servidumbre de la Real Casa de S. M. del año de 1761

### **El Rey**

La buena armonía, y método que deseo establecer para la servidumbre de mi Real Casa, la del príncipe, infantes e infantas en sola una familia, excusando por este medio superficialidades que contribuyen, más que al decoro, a la confusión que en todas materias es perniciosa, me ha movido, resolver unir la familia que servía la Casa de la Reina mi muy cara y amada esposa, a la mía, quedando en una sola para que indistintamente sirvan y desempeñen unos oficios todas las funciones y demás servidumbres que pueden ofrecerse con la puntualidad y esplendor que conviene, y en su consecuencia he mandado formar el reglamento de sueldos y ordenanza que se ha de practicar, en la forma siguiente.

Reglamento de los individuos de que se han de componer las servidumbres de mi Real Casa y sueldos que han de gozar anualmente.

	<u>Reales de vellón</u>
El mayordomo mayor	120.000
Ocho mayordomos de Semana a 25.000	200.000
Dos para la servidumbre del príncipe e infante don Gabriel, los que gozarán el sueldo por sus Reales Alimentos	0
Un secretario de mayordomía mayor	6.600
Doce gentiles hombres de boca a 6.600	79.200
Diez de la casa a 5.500	55.000
Contralor general 44.000 y coche de mulas de la Real Caballeriza	44.000
Oficial mayor	12.000
Oficial segundo	11.000
Tercero	9.000
Cuarto	8.000
Quinto	7.000
Sexto	6.000
Primer portero	3.300
Segundo	2.750
Grefier general	24.000
Oficial mayor	11.000
Segundo	10.000
Tercero	8.000
Cuarto	7.000
Quinto	6.000
Sexto	5.500
Séptimo	4.400
Octavo	3.300
Un portero	2.750

Panetería y cava

Un jefe	8.800
Cuatro ugieres de viandas a 6.600	26.400
Seis ayudas de panetería y Cava a 5.500	33.000
Diez y ocho mozos de oficio a 4.400 rs	79.200
Dos entretenidos a 2.750	5.500
Cuatro mozos ordinarios a 1.825	7.300
Un portero de la cava para asistir a la Fuente del Berro	2.754
Siete aguadores para Madrid y jornadas a 1.825	12.775
Dos idem para el nuevo palacio a 1.825 que se suprimirán siempre que cese este motivo	3.650
El panadero de boca	12.000

Sausería y frutería

Un jefe	8.000
Seis ayudas a 5.500	33.000
Diez y ocho mozos de oficio a 4.400	79.200

Dos entretenidos a 2.750	5.500
Ocho mozos ordinarios a 1.825	14.600

Cerería

Un jefe	11.000
Dos ayudas a 5.500	11.000
Seis mozos de oficio a 4.400	26.400
Dos entretenidos a 2.750	5.500
Tres mozos ordinarios a 1.825	5.475

Ramillete

Un jefe	7.500
Cuatro ayudas a 5.000	20.000
Ocho mozos de oficio a 3.300	26.400
Cinco mozos ordinarios a 1.825	9.125

Guardamangier, Busier y Portafier

Un jefe	7.000
Dos mozos de oficio a 4.000	8.000
Un entretenido	2.750
Dos mozos ordinarios a 1.825	3.650
Un cajonero	1.825
Tres faroleros a 1.825	5.475

Cocina de boca

Dos jefes de la cocina a 12.000	24.000
Ocho ayudas a 5.500	44.000
Doce mozos de oficio a 4.000	48.000
Ocho Galopines a 1.825	14.600
Ocho chulos a 1.825	14.600
Dos mozos de Portador a 1.825	3.650
Un comprador	2.738
Dos portadores a 3.000	6.000
Dos porteros a 3.300	6.600

Furriera

Un jefe aposentador de palacio	24.000
Seis ayudas a 5.500	33.000
Cuatro sota ayudas a 5.000	20.000
Ocho mozos de oficio a 4.400	35.200
Dos entretenidos a 2.750	5.500
Doce barrenderos de cámara a 2.750	33.000
Seis barrenderos de patios a 1.825	10.950
Ocho mozos ordinarios para todos los destinos en ambos palacios y jornadas a 1.825	14.600
Un pajarero	2.750
Un barrendero de Portería	1.825
Cinco casilleros para el Retiro y Jornadas a 1.825	9.125
Dos para el nuevo palacio a 1.825, los que se suprimirán en cesando este motivo	3.650

Un aguador de cámara	1.825
Otro de retrete	1.825
Un farolero para dentro de portería	1.825

Tapicería

Un jefe	24.000
Cuatro ayudas a 5.500	22.000
Ocho mozos de oficio a 4.400	35.200
Dos entretenidos a 2.750	5.500
Tres colgadores a 1.825	5.475

Guardajoyas

Un jefe	12.000
Dos ayudas a 5.500	11.000
Dos mozos de oficio a 4.400	8.800
Un mozo ordinario	550
Otro para la servidumbre de las infantas	1.825

Diferentes

Ocho ugieres de cámara interpolados con los reposteros de camas a 6.000	48.000
Seis ugieres de saleta a 5.500	33.000
Doce monteros de cámara a 3.300	39.600
Seis porteros de damas a 5.000	30.000
Seis ayudas a 4.000	24.000
Cuatro escuderos de a pie para servir a SSAA los que se suprimirán siempre que no haya este motivo, a 3.300	13.200
Doce médicos de familia a 4.400	52.800
Dos supernumerarios sin sueldo	0
Once cirujanos de familia los cuatro últimos con obligación de sangrar a 3.300	36.300
Dos supernumerarios sin sueldo	0
Dos relojeros a 6.000	12.000
Seis porteros de cadena a 3.300	19.800
Doce de cámara a 4.400	52.800
Dos directores de carruaje a 3.300	6.600
Un oficial escribiente	2.200
Un peluquero para las infantas que se suprimirá en no teniendo ejercicio	6.000
Un maestro de danza	18.000
Un violín de cámara	5.500
Dos aposentadores de caminos a 3.300	6.600
Un mozo para el aparador de los gentiles hombres	1.825
Otro para fregar el estado	1.100

Juzgado

Un juez	2.200
Un abogado fiscal	750
Un escribano	1.100

Dos alguaciles a 1.825	3.650
------------------------	-------

Lavanderas y otras

Una lavandera de boca	12.000
Una de Estados	11.000
Una sacristana del oratorio de damas	2.200
Dos enfermeras de a 3.285	6.570

Casa enfermería

Un capellán confesor	1.100
Una sacristana	2.190
Una enfermera	2.555
Un portero y farolero	1.825
Un casiller y aguador	1.825

-----  
2.076.482

Importan los sueldos de los criados de mi Real Casa conforme a este reglamento dos millones setenta y seis mil cuatrocientos ochenta y dos reales de vellón.

Artículos

- 1º. El mayordomo mayor es el primer jefe de mi Real Casa, que ha de continuar su ejercicio y servidumbre cerca de mi Real Persona, con la inmediación que lo ejecuta, y como tal le corresponde privativamente el gobierno y dirección de ella con facultad de disponer con su celo cuanto pertenezca a mi real servidumbre según conviniere.
- 2º. Mando que todos los criados e individuos de mi Real Casa comprendidos en este reglamento sin excepción de persona ni clase, estén a la orden de mi mayordomo mayor para cuanto les previniere de mi real servidumbre, que se ha de continuar en el modo que actualmente se practica.
- 3º. Los exclusivos y supernumerarios que quedarán aprobados, estarán asimismo a la orden del mayordomo mayor para que en las ocasiones que se ofrezcan los mande servir y unos y otros le obedecerán puntualmente.
- 4º. Para la más puntual cuenta y razón de mis Real Casa, Capilla y Cámara, he creado el empleo de grefier o contador general, que ha de servir como el contralor, según la instrucción que he mandado formar, en que se previene lo que a estos empleos corresponde, y quiero se observe con puntualidad y se arreglen a ella en la parte que les toca mi mayordomo mayor y demás jefes principales.
- 5º. El ejercicio y servidumbre del contralor general, ha de continuar bajo las órdenes del mayordomo mayor, el cual y los demás jefes principales de Capilla y Cámara, le comunicarán mis Reales Órdenes y las suyas para cuanto ocurra de mi real servidumbre, las cuales, después de haber dispuesto la parte que le toca a su cumplimiento las pasará a la oficina de grefier para que se archiven, y sirvan de justificación a lo que se manda; y el contralor general, ha de poder representar a mi mayordomo mayor todo lo que considerase correspondiente a mi servicio.
- 6º. Los empleos de contralor general y grefier, no se me han de consultar por el mayordomo mayor, ni otro de los jefes principales, reservándome su provisión en quien sea de mi real agrado por la Secretaría del Despacho de Hacienda.



- 7º. En las vacantes de oficiales de estas oficinas harán sus propuestas el contralor y grefier respectivamente por mi secretario de hacienda, a fin de que yo resuelva lo que fuere de mi real agrado, procurando siempre distinguir el mérito, sin sujetarse a antigüedad ni clases, y los dos dependientes que trabajan en la liquidación de créditos y certificaciones de alcance hasta nueve de julio de mil setecientos cuarenta y seis, continuarán separados durante esta comisión, pero con la opción a las vacantes en estas oficinas, cuando les toque por su antigüedad.
- 8º. Queda prevenido el número de criados de planta y sueldos que han de gozar, del cual no se ha de exceder sin expresa resolución mía, cuando tenga por conveniente variarlo, y gozarán además la regalía de médico, cirujano y botica para sus personas y una bula cada año.
- 9º. Los que tengan por merced, o gracia particular otros goces, o pensiones además del sueldo, han de continuar a percibirlo sin novedad alguna como lo disfrutaban actualmente.
- 10º. A la familia de criados de la reina mi muy amada esposa y la de los infantes e infantas, se les ha de continuar sus goces sin novedad para lo cual se pasará relación individual firmada de mi secretario del Despacho de Hacienda, en que conste el haber que a cada uno pertenece.
- 11º. Todos los criados de la misma que quedan fuera del número que se establece, se les mantendrán sus sueldos íntegros, y el fuero de la Real Casa, hasta que puedan ocupar las vacantes que les correspondan, y con la obligación de servir en las ocasiones que mi mayordomo mayor lo prevenga, y lo mismo han de practicar los demás criados exclusivos y supernumerarios que quedan en mi Real Casa con goces por sueldo o ración, que deben continuar a percibirlos con la obligación de servir.
- 12º. A las criadas que existen en el nuevo palacio, y sirvieron a la señora reina D<sup>a</sup> María Bárbara de Portugal, también se les ha de continuar sus goces, y todos al mismo tiempo que se paguen a la familia de número.
- 13º. En todas las vacantes que se ofrezcan para las plazas de número de criados de mi Real Casa, me propondrá el mayordomo mayor por sus clases y antigüedades tres sujetos de los que quedan exclusivos, y tengan las circunstancias correspondientes para entrar en número.
- 14º. Entendiendo de que hay un crecido número de criados supernumerarios que ni se les conoce, ni han servido nunca y que sólo solicitaron este honor, con intención de gozar el fuero de criados de mi Real Casa, con diferentes fines; mando que mi mayordomo mayor, examine este asunto con especial cuidado, y me dará noticia individual de los que son porque es mi voluntad queden privados de este fuero.
- 15º. En quienes no concurren estas circunstancias y tengan el honor de haber servido estando prontos para continuarlo siempre que se les mande, tendrá puntual noticia mi mayordomo mayor para proponérmelos en las vacantes que ocurra para mi real resolución y estos gozarán del fuero como los de actual ejercicio.
- 16º. Han de preceder los juramentos a la posesión y ejercicio de los empleos que yo conceda, y el grefier tendrá la obligación de asegurar el derecho de media anata a favor de la Real Hacienda en la conformidad que está mandado y se practica actualmente.
17. Es mi voluntad que la plaza de juez o asesor de mi Real Casa, la ocupe un ministro del Consejo de Castilla, consultándome mi mayordomo mayor tres sujetos los que le parezcan más a propósito: que las faltas que los criados

- cometieren contra la servidumbre, se castiguen providencialmente y gubernativamente por mi mayordomo mayor; y si fueren tan graves que requieran orden judicial, remitirá las causas con su aviso al juez, de cuya sentencia sólo se ha de apelar con permiso del mismo jefe a los jueces de la Cámara y Caballeriza, que se convocarán donde señale el más antiguo para que se sentencie en revista sin apelación ni consulta. Y en esta junta hará de abogado fiscal el que lo sea de mi Real Casa.
- 18°. Se continuará la práctica de que los mozos de oficio de boca, asciendan a ayudas, éstos a ugies de vianda, y después a jefes, siendo de proporcionadas circunstancias; y en los de la Cámara, sólo se han de ascender los mozos de oficios a ayudas y a conserjes de Sitios Reales, dando honores de ayudas de furriera a los de tapicería y guardajoyas, si se les confiriesen estas plazas; y las de jefes las proveeré a consulta de mi mayordomo mayor en quien sea benemérito, entendiéndose que el arquitecto, relojero, maestro de obras u otros artistas y oficiales de manos, que por razón de su entrada en palacio, tienen honores de ayuda de furriera, no han de poder ascender al número y propiedad y los relojeros han de cuidar del reloj público, siempre que yo lo tuviere en palacio.
- 19°. Los jefes de los oficios de boca y Cámara han de continuar en proponer al contralor general, las vacantes de entretenidos, mozos ordinarios, aguadores, cajoneros, galopines, chulos, pajareros, casilleros, faroleros y demás clases de planta que no sean jurados, para que con su aprobación se establezcan, se hagan los asientos correspondientes, y se les libre su haber a nombre de cada uno, que ha de firmar su partida en la nómina de sueldos, y ninguno de los jefes de oficios, ha de poder aumentar mozos de trabajo de los que previene el reglamento con título extraordinario pues en las ocasiones que sea preciso por algún motivo, darán cuenta a mi mayordomo mayor que lo examinará y prevendrá al contralor, para que si hubiere de los excluidos de planta, o en otros oficios, algunos que puedan trabajar, indistintamente los destine, y si fuese preciso aumentarlos lo ejecutará sin cuya circunstancia no se ha de abonar salario alguno, y se ha de entender en este caso por los días que efectivamente trabajan, dándoles el sueldo que le parezca regular, sin mesilla ni otro estipendio por jornadas.
- 20°. Es mi voluntad se continúe por la Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia en hacerme presentes las consultas de los jefes principales para la provisión de empleos de número, como se ha hecho hasta ahora.
- 21°. Por la secretaria del despacho de Hacienda, se me ha de hacer presente toda consulta o representación que trate de aumento o disminución de individuos, novedades de sueldos y gratificaciones, ayudas de costa, o limosnas, gastos de compras, asientos de provisiones, relaciones de sueldos, y gastos que se necesiten ordinarios y extraordinarios para mi real servidumbre, y todo cuando sea de cargo de la Real Hacienda, porque pertenece a mi superintendente general de ella esta inspección en virtud de las facultades de su empleo.
- 22°. Respecto a quedar una sola familia para servir en mi Real Casa y señalada en este reglamento la suficiente para el desempeño de cuanto ocurra, mando a mi mayordomo mayor que luego disponga que las alhajas, muebles, y demás que servía en los oficios de la Casa de la Reina, se entreguen a los respectivos que quedan en mi Real Casa lo que sea preciso, recogiendo el sobrante y que se haga con la debida formalidad un solo cargo e inventario de lo que resulte a cada oficio, que firmará su respectivo jefe con intervención del greffier; y dichos

- inventarios han de quedar en esta oficina para aumentar nuevamente todo lo que se les vaya entregando en adelante y descargando al mismo tiempo lo que se inutilizase, mediante las justificaciones que deben preceder, observándose en la misma conformidad lo propio en lo perteneciente a Capilla, y Sitios Reales, cuyos conserjes serán depositarios y responsables.
- 23°. Sin embargo de estar mandado que las alhajas y muebles de los oficios de furriera y tapicería de mi Real Casa, están sujetos a intervención, cuya providencia si se siguiese, era exponer a mi real servidumbre a continuas faltas, como se ha experimentado; quiero que dichos oficios se sirvan en la conformidad que los demás de mi Real Casa, a cargo de sus jefes, y que éstos sean responsables con todas las formalidades necesarias.
- 24°. En el oficio de mi guardajoyas no se ha de hacer novedad, continuando la intervención de tres llaves en que se halla establecido, pero siempre que se ofrezca sacar algunas alhajas para servir, aunque se restituyan después, ha de notarse en un libro que habrá destinado a este fin para que en nada se padezca equivocación, no obstante su inventario.
- 25°. Mando que ningún jefe de oficio, ni otro sin permiso mío, pueda prestar muebles, alfombras, cortinas ni cosa alguna de cuanto tienen a su cargo a particulares, ni que salgan de palacio, ni tengan otro uso que el de mi real servidumbre y habitaciones que está mandado.
- 26°. Ningún jefe de oficio, podrá por sí desechar ni deshacer alhaja, ni pieza alguna de las de su cargo, sin dar parte al mayordomo mayor, el cual hará examinar su situación para si está inservible sin recomposición, y en este caso se dará cuenta por la Secretaría del Despacho de Hacienda para que se ejecute el deshecho o repartimiento entre las personas que yo mandare.
- 27°. El repartimiento en Madrid de médicos y cirujanos de familia para asistir a criados enfermos de mi Real Casa, Capilla y Cámara y Caballeriza, toca a mi mayordomo mayor, que lo dispondrá como considerare más apropósito, para que estén asistidos, y si se ofrece junta por la gravedad del enfermo, prevendrá al más antiguo nombre a uno, o dos para que no le falten estos auxilios, pero si así no lo hicieren, y se experimentase la menor falta en la asistencia, se me dará cuenta para que quede privado del empleo.
- 28°. Ninguno de los referidos médicos y cirujanos, ha de poder ausentarse de la corte sin dejar otro en su lugar para la asistencia de mi familia, aunque obtenga licencia.
- 29°. El mayordomo mayor sólo podrá darla dándome parte en voz, cuando haya motivo justo de que la solicite algún criado por dos meses, la cual hará el contralor general se note en la oficina de grefier, cuidando de que si se restituye en tiempo hábil, se le abone el sueldo de la ausencia, pero si así no lo hiciere, quedará suspenso en la servidumbre y goce hasta que preceda mi real resolución.
30. Los directores de carruaje que han de ser criados de mi Real Casa, los nombrará en las vacantes mi mayordomo mayor y vigilará el modo de cumplir su obligación para que no abusen al tiempo del repartimiento en las jornadas, porque de lo contrario me lo representará y han de gozar la gratificación señalada por este trabajo, además del sueldo de su principal empleo; y el oficial de estos lo propondrán los directores al contralor general para su aprobación, siendo de las calidades correspondientes.
- 31°. El carruaje prevenido en el reglamento para ir a las jornadas, se dará por boletas del contralor general sólo a los criados nombrados a servir en ellas, y el que se

- necesite para las conducciones, tendrá cuidado el mismo contralor de que sea sólo el preciso, examinándolo, para que con este motivo no haya abusos.
- [32º.] Las mesillas también señala el reglamento, sólo se han de abonar a los criados que yo apruebe para servir en las jornadas, entendiéndose por sólo los días que efectivamente estén fuera de Madrid, incluso los de ida y vuelta, y a los que se anticipan y quedan para preparar los reales cuartos, y para recoger las alhajas y muebles que se vuelven.
- 33º. Para suministrar la cera que se gasta en mi Real Capilla, se ha de observar lo que previene su reglamento, pero como suele haber algunas funciones extraordinarias de Te Deum y otras, debe el receptor de mi Real Capilla, remitir al contralor general, nota de la que se necesita para disponer se entregue por el oficio de la cerería de mi Real Casa.
- 34º. La iluminación de palacio en Madrid y sitios reales la reglará mi mayordomo mayor, como conociere que sea más conveniente, así en los días ordinarios, como para las funciones que puedan suceder.
- 35º. En ocasión de óperas, comedias, bailes, u otros festejos de palacio, no se ha de considerar por remanente la cera para repartirse.
- 36º. El remanente de las viandas se distribuirá entre las personas a quienes corresponde, y en los días de pescado, si fuere comida de carne, se venderá, y su producto se ha de entregar a mi limosnero mayor para distribuirlo a los pobres, según práctica.
- 37º. Ningún individuo de mi Real Casa, ha de tener derecho a los sobrantes en ocasión de que el público quiera obsequiarme, el que podrá recoger los remanentes de sus efectos.
- 38º. El carruaje, bolillos de cera y hachas de viento que se suministren para mi Real Caballeriza, por papeles del veedor y sus vistos buenos, se ha de continuar sin novedad, pero es mi voluntad, que su importe se pague por los gastos de la Real Caballeriza, a fin de venir en conocimiento de lo que en cada clase se gaste, y que de esta disposición, se pase el aviso correspondiente a mi caballerizo mayor por la Secretaría del Despacho de Hacienda.
- 39º. La cera, carbón, sebo, frascos y géneros que se consumen en los oficios de mi Real Casa, se ha de examinar si conviene tenerlo por proveedores, asientos o administrarlo, poniendo carteles para ver el mejor postor, sobre que mi mayordomo mayor, con el contralor y grefier, tratará lo más conforme.
- 40º. Lo mismo se considerará en cualesquiera obra de fábrica que se mande hacer para si conviniere por asiento o administración, ejecutarlo en el modo que queda prevenido.
- 41º. De la provisión de leña para las chimeneas de mis reales cuartos, cuidará de saber la que se necesita, el aposentador de palacio, y dará parte al mayordomo mayor, a fin de que prevenga lo conveniente a su acopio, y que se le entregue al mismo aposentador que ha de disponer su custodia y distribución.
- 42º. Prohíbo toda franquicia que han tenido los proveedores, oficiales de manos, mercaderes y artistas, respecto de pagarles con puntualidad el importe de sus géneros y trabajo de las obras.
- 43º. En la religiosa función de servir Jueves Santo la comida a los pobres del mandato, cuidará mi mayordomo mayor de disponer lo conveniente, y escribir al asistente de Sevilla, remita a Madrid los bollos que es costumbre.
- 44º. Lo mismo para que se conduzcan de Toledo las Palmas para el Domingo de Ramos, y llevar a San Lorenzo, y San Ildefonso las que correspondan y debe

- entregar el obrero de aquella santa iglesia, a quien se le enviará el regalo acostumbrado.
- 45°. En las funciones extraordinarias de Estados y otras que puedan ofrecerse, dejo al arbitrio de mi mayordomo mayor sus disposiciones para el mejor desempeño y lucimiento, y si no bastaren para servir las los dependientes que quedan excluidos de resulta de este reglamento, le propondrá el contralor general lo que convenga preciso para su determinación.
- 46°. La vianda para mi real mesa, la del príncipe e infantes se ha de ajustar por contrata con los jefes de la cocina de boca, procurando se haga con la mayor equidad, y lo mismo se observará con la del estado de los gentiles hombres de cámara en las ocasiones de estar yo en Madrid, practicándose igual diligencia por lo respectivo al ramillete.
- 47°. La conducción de agua de la Fuente del Berro al palacio del Buen Retiro, se hará por ajuste poniendo carteles, y rematándola en el mejor postor, y lo mismo el transporte de la que se lleve a los Reales Sitios, sobre que cuidará el contralor general, haciéndolo presente a mi mayordomo mayor. Y para que el portero de la cava vaya a verla tomar y acompañarla desde la fuente, se le suministrará un palafrén de mi Real Caballeriza, como ahora se ejecuta.
- 48°. Toda la familia, ha de usar el uniforme de mi Real Casa, y se han de ejecutar nuevos, siempre que yo lo halle por conveniente.
- 49°. El lienzo que se necesite para aseo de las viandas y oficios, se ha de entregar en ropa hecha y cosida, y no en boletas para obviar que los dependientes hagan otro uso que el de mi real servidumbre.
- 50°. Es mi voluntad que en principio de cada año, o cuando se tenga por conveniente, se haga en el cuarto de mi mayordomo mayor en palacio, una junta en que concurren éste, mi caballerizo mayor, sumiller, patriarca, el contralor, y grefier de mi Real Casa, y el veedor y contador de la Caballeriza para tratar de todo lo que pueda conducir a mi mejor servidumbre, y examinar los gastos que se hubieren causado el año antecedente, atendiendo a los que puedan evitarse, sin faltar a la decencia correspondiente y así mismo se examinarán las cuentas y ver si se llevan corrientes y sin atraso con las debidas formalidades prescriptas en el reglamento, y de resulta de esta diligencia me dará noticia puntual, y un estado en que manifieste todo el gasto del año con distinción de lo consumido por cada clase; y en esta junta hará de secretario el grefier de mi Real Casa, Capilla y Cámara por lo que respecta a sus agregados; y por el de las Caballerizas el contador de ellas; y de esta disposición se dará aviso a los referidos jefes principales por mi secretario del Despacho de Hacienda.
- 51°. Mando que mi mayordomo mayor, y jefes principales de la Real Capilla y Cámara, contralor general, grefier y demás a quienes corresponde, se arreglen al cumplimiento de los artículos que comprende este reglamento, y ordenanza, observándolos y haciéndolos observar recíprocamente instruidos de sus facultades cada uno, para que por este medio se establezca en mi real servidumbre el mejor gobierno que deseo; y encargo a los referidos jefes principales empleen todo su celo a este fin, en inteligencia de que quedan nulos los reglamentos anteriores, y que en los casos no explicados en esta ordenanza, se ha de observar la costumbre, como no se oponga a ella=Señalado de la Real Mano= en El Pardo a 19 de febrero de 1761=Al marqués de Montealegre=

Es copia del original que existe en esta oficina de grefier general de mi cargo. Palacio nueve de agosto de mil ochocientos y dos. Ruiz [firmado]

## DOCUMENTO 7

AGP, Real Capilla C<sup>a</sup> 164/24

Emmo Señor

Los músicos instrumentistas de la Real Capilla A L. P. de V. Em.<sup>a</sup> Suplican

Emmo. Señor

Los músicos instrumentistas de la Real Capilla, y en su nombre los infrascriptos comisionados, puestos a L. P. de V. Em.<sup>a</sup> con la más reverente sumisión exponen: que han tenido noticia del Decreto Real, en que S. M. (que Dios guarde) se ha dignado poner a disposición de V. Em.<sup>a</sup> el producto total de las mesadas eclesiásticas, que la santidad de Benedicto XIV concedió al Sr. Dn. Fernando VI y a sus sucesores, para dotación y congrua de los capellanes inferiores y ministros sirvientes de dicha Real Capilla, a fin de que por V. Em.<sup>a</sup> se distribuya e invierta dicho producto en los fines que expresan las Bulas Apostólicas expedidas con motivo de esta concesión.

Y juzgándose comprendidos los exponentes en la participación de esta gracia y en el aumento que pueda resultar de la cesión hecha por S. M., en calidad de ministros sirvientes y ejecutores del culto público de la Real Capilla, y asimismo, reconociendo en V. Em.<sup>a</sup> un protector, a cuyas eficaces instancias y celo paternal se debe un beneficio tan señalado, y a que vivirán siempre respetuosamente agradecidos confiados en la acreditada benignidad y justificación de un tan dignísimo jefe e impelidos de la estrechez a que los tiene reducidos la cortedad de sus sueldos, se determinan con la más sumisa reverencia a hacer presentes a la superior atención de V. Em.<sup>a</sup> las siguientes consideraciones.

La orquesta de la Real Capilla, cuerpo que respecto a la actual constitución de ella es uno de los más importantes y necesarios, por ser el principal apoyo de las voces, y un auxilio muy preciso para la comodidad y descanso de ellas, como también para la mayor solemnidad de los divinos oficios; es sin embargo uno de los ramos de dicha Real Capilla, cuyos sueldos son de los más limitados, particularmente si se comparan con los de las voces de música, en que el menor de estas es, en casi todas sus cuerdas igual al superior que gozan los instrumentistas de dicho cuerpo.

Este sueldo, que sólo asciende a doce mil reales y a que tienen opción tan solo tres clases de instrumentos de dicha orquesta, que son violines, violones y oboeses, no llega a disfrutarse por sus individuos, sin precisarlos antes a servir muchos años con dotaciones muy cortas, y absolutamente insuficientes a su manutención, sucediendo por lo común, que los más pierden antes la vida que lleguen a conseguir el logro de dicho ascenso, como podría evidenciarse con el ejemplar de muchos de ellos, si los suplicantes no temiesen molestar a V. Em.<sup>a</sup> con una prolija e impertinente enumeración.

Pero en las demás clases de instrumentos de dicho cuerpo se hallan algunos, que estando reducidos a las más cortas consignaciones de este ramo, aún no tienen la esperanza de mejorar su suerte, logrando con el tiempo igual ascenso. Tales son los fagotes dotados en siete mil reales; los violas, en siete y siete mil y quinientos; los trompas, en nueve mil; y los clarines en diez mil, pero todos limitados a las expresadas dotaciones sin opción a otras más crecidas, y sin emolumento alguno que pueda compensarles esta falta. Y aunque algunos de los expresados sueldos, como son los de diez y doce mil reales, pudieron en otros tiempos proporcionar un pasar decente a los individuos que los gozaban; si se considera el excesivo incremento que al presente han tomado los precios de todos los géneros de primera necesidad, y de otras cosas no menos indispensables para vivir en la corte, se hallará que de ningún modo bastan hoy a

sufragar los más precisos gastos a que se ven obligados unos individuos que por lo común se hallan cargados de obligaciones y familias muy dilatadas: circunstancia por la que no pocos de ellos (aun gozando los más crecidos sueldos de esta clase) gimen oprimidos de la necesidad.

A estas consideraciones se añade, señor Emmo., la de que siendo la profesión música una facultad que se circunscribe en sí misma como las demás artes de su especie, sin tener trascendencia a otras carreras más lucrosas, sus individuos no pueden aspirar a la posesión de los grandes empleos a que se abren camino otras profesiones: siéndoles también imposible por su estado el obtener las gracias que disfrutaban en la Real Capilla algunos individuos de otras clases, como son beneficios y pensiones eclesiásticas. Por consiguiente, estos profesores dependen sólo del producto de su trabajo, por no tener otro recurso que el fruto de su aplicación y estudio; al cual necesitan dedicarse por muchos años, y con muy particular atención, si han de conseguir la superior habilidad de que deben estar adornados para desempeñar los rigurosos exámenes que sufren para lograr ser miembros de tan respetable cuerpo. Pero, señor, es sumamente doloroso el que estos desvelos, este penoso y dilatado estudio, el superior mérito que deben tener indispensablemente y el rigor de los exámenes que sufren en las oposiciones de la Real Capilla, no basten a proporcionarles medios suficientes para su precisa subsistencia, cuando otros individuos de ella los logran sin tanto afán, y a mucha menos costa.

Entre los organistas se hallan igualmente dos plazas, cuyas dotaciones son también incompetentes para la subsistencia de sus individuos, y no menos para compensar el mérito de una carrera que exigen por lo común más estudio y conocimientos que la de los demás instrumentistas. Una de dichas plazas, que es la tercera, está dotada en nueve mil reales, y la cuarta en solos seis mil: la que sin embargo de las circunstancias que hacen más dilatado y difícil el estudio de este instrumento, es como se advierte, inferior a la menor de las que gozan los instrumentistas de la orquesta. Y aunque es cierto que estos individuos tienen ascensos superiores a los que pueden obtener aquellos, pues las dotaciones de sus dos primeras plazas son de doce y diez y seis mil reales; sin embargo les es preciso servir muchos años con un sueldo cortísimo, e insuficiente, y al cabo suelen morir sin llegar a disfrutar dichos ascensos.

Los tres bajonistas de la Real Capilla hacen también presente a V. Em<sup>a</sup> que formando un mismo cuerpo con las voces músicas, a quienes acompañan siempre, sin exceptuarse aun aquellas festividades en que la rúbrica previene que no se toque el órgano, y de cuya continua asistencia resulta ser la residencia de estos individuos igual en todo a la de las voces, y mucho mayor que la de los demás instrumentistas; se hallan reducidos a casi la mitad de los sueldos que aquellas gozan, y no tienen los ascensos que son comunes a otros instrumentos de la orquesta, aunque su trabajo es en algunas circunstancias, superior con exceso al que tienen los otros individuos de la Real Capilla.

Los copiantes de ella reúnen también sus respetuosas súplicas a las de los demás exponentes, poniendo en consideración de V. Em<sup>a</sup> que sólo gozan el corto sueldo de cuatrocientos ducados; y esperan de la piedad de tan benigno jefe el que los tendrá presentes para remediar la estrechez a que la cortedad de sus dotaciones los tiene reducidos.

Estas consideraciones, que con el respeto debido a la sagrada persona de V. Em<sup>a</sup> presentan a sus pies los suplicantes, los hacen esperar de su justificación y paternal celo, que no desatenderá el excesivo trabajo que tienen en las muchas asistencias de dentro y fuera de la capilla, ni olvidará el mérito que les asisten, como tampoco la estrechez en que los más se hallan, a causa de sus limitados sueldos. En cuya confianza, reiterando las protestas de reverencia y sumisión, con que en todo se resignan a la voluntad de V. Eminencia.

Suplican rendidamente se digne tenerlos presentes en la distribución de los caudales que la piedad del rey se ha servido ceder a favor de su Real Capilla, señalándoles, con atención a los que gozan más cortas dotaciones, el aumento que sea suficiente a proporcionarles los medios necesarios para mantenerse con la decencia que les corresponde como a súbditos de V. Em<sup>a</sup> y criados de S. M. Así lo esperan de la justificación de V. Em<sup>a</sup> cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid y agosto 10 de 1793.

A. L. P. de V. Eminencia sus más humildes súbditos Dn. Josef de Zayas y Dn. Joaquín Garisuain [firmado]

-----

Señor. A V. M. los músicos de voz, y organistas de la Real Capilla suplican

Señor.

Las voces de música, y organistas de la Real Capilla de V. M., se postran A L. P. del trono diciendo, que V. M. se ha servido mandar poner a disposición del cardenal patriarca ciertos caudales resultantes de las mesadas eclesiásticas de Indias, concedidas por N. M. S. P. Benedicto XIV al señor Dn. Fernando VI y a sus sucesores para dotación y congrua de los capellanes inferiores, y ministros sirvientes de dicha Real Capilla, a fin de que por el referido prelado se inviertan en los fines que expresan el real decreto, y concesión apostólica.

Con este motivo, por parte de la orquesta o instrumentistas de la misma Real Capilla se ha introducido cierto recurso ante el citado cardenal, solicitando aumento de sueldo, sin contar con la parte principal, que son los exponentes, de quienes se han separado con el objeto de conseguir a solas la igualdad de dotaciones que como accesoria no disfruta en las demás iglesias y capillas nacionales y extranjeras.

Y por cuanto el silencio de los que representan pudiera perjudicar en las actuales circunstancias a su interés personal, y al de sus sucesores (sin que en manera alguna intenten rebajar el conocido mérito de la orquesta, que con mucha razón pide ser comprendida en el general aumento de sueldos, que se está disponiendo) se consideran obligados a exponer humildemente a V. M. los motivos que tienen para solicitar, que en el aumento referido se les conserve la superioridad de dotaciones, que disfrutaban con respecto a los instrumentistas por su mayor graduación, utilidad y trabajo.

Con efecto señor: es constante que el oficio de los cantores en las Iglesias sobrepuja tanto al de la orquesta, cuanto las obras de la naturaleza se aventajan a las del arte. Son vivos, y animados órganos de que la misma Iglesia se vale para tributar a Dios el sacrificio de alabanza, y así por esto, como por que las voces de calidad no son comunes, como los instrumentistas, de cuyo género hay abundancia en que escoger, son tan estimados en ella, que reputa su ministerio como clerical, y a ellos como indispensables ministros del culto, permitiendo a los casados el uso de hábitos corales, y condecorando a los eclesiásticos con cuantiosas y honoríficas prebendas; sin que jamás haya habido beneficio alguno destinado para ningún instrumento, aunque de aquellos que por su naturaleza son dedicados al templo, como el bajón y otros que no están en uso, desde que ocuparon su lugar los bélicos y teatrales, cuyas consignaciones, por punto general son inferiores a las de los organistas y voces en todas las catedrales, y reales capillas inclusa la de V. Magestad.

A esta superioridad de graduación, y utilidad se añade el mayor trabajo de las voces de la Real Capilla comparado con el de la orquesta, pues además de hacer éstas su fatiga con los órganos de la vitalidad, arriesgando su salud y vida, tienen con los organistas y



bajones mucho mayor número de asistencias en el discurso del año. Tales son las segundas vísperas de todas las segundas clases, las Dominicas de Adviento, y Cuaresma desde Septuagésima con inclusión de las ferias mayores a que asista V. M. u otra persona real.

Debe también considerarse el extraordinario esfuerzo que tienen que hacer las catorce voces de que se compone la capilla de música, para sobresalir entre treinta y cuatro instrumentos que las acompañan, sin contar el órgano: siendo aún más digno de atención el doble trabajo que las ocasionan los fabordones de vísperas, completas y respuestas al preste, durante los divinos oficios en lo cual descansan los instrumentistas, no teniendo tampoco la pensión de trabajar a solo como las voces, que sobre los ordinario son de su cargo las Lamentaciones, Pasiones y otros ejercicios que desde luego piden otro cuidado, y esmero que el acompañar en concierto, sin riesgo de censura, y últimamente señor, las voces y organistas principian y acaban todas las funciones, de modo, que a veces cuando salen del coro, ya pueden estar en sus casas los instrumentos.

Sobre estos fundamentos, concurre también la consideración de convenir a la grandeza de V. M. y al decoro del culto de su Real Capilla, que para su desempeño se busquen los mejores cantores, y organistas del reino, atraídos de la mayor conveniencia, y siendo cierto que para unos y otros hay en las primeras catedrales crecidos salarios y prebendas, cuyo valor se aumenta considerablemente cada día con la subida de los frutos, no lo es menos que las plazas de dicha Real Capilla han perdido la superioridad que en algún tiempo tuvieron sobre aquellos beneficios a proporción de la subida de granos y del excesivo incremento que han tomado las géneros de primera necesidad en la Corte, de que se sigue no poder venir a ocupar éstas los poseedores de aquéllas, sin pérdida de intereses, cuya verdad se manifiesta con haber conferido V. M. un beneficio a Dn. Pablo Blasco en compensación de la prebenda que obtenía en Málaga por no ser equivalentes los doce mil reales de la plaza de tiple de que le ha hecho merced.

De todo lo dicho se infiere con evidencia la poca razón de los instrumentos en pretender se igualen sus sueldos con los exponentes, y los poderosos motivos que tienen éstos para solicitar que además de quitarse la desigualdad de sueldos que hay entre las cuerdas de voces, especialmente la que sufren los dos últimos tenores, dotados en diez mil reales, en que son inferiores a varios instrumentistas, se pongan todas las plazas sobre un pie ventajoso a las prebendas de las primeras catedrales, y se les conserve la superioridad de dotación que disfrutan sobre la orquesta, por su mayor graduación, utilidad y trabajo.

Y reuniendo en sí los organistas estas mismas circunstancias, con las particularidades de su profesión, que son (entre otras muchas) la de consistir en ellos gran parte del lucimiento de las funciones, y ser su estudio, cuidado y conocimiento más extensos que los de todos los músicos, no hay fundamento para que sus dos últimas plazas estén dotadas en seis y nueve mil reales, y por consiguiente para que el cuarto organista (que trabaja más que todos) sea de peor condición que los más inferiores de la orquesta dotados en siete mil reales; y por tanto solicitan estos profesores el remedio de la explicada desigualdad en los mismos términos que los cantores, con quien hacen un mismo cuerpo. Y llenos todos de la debida confianza en la soberana protección y clemencia de V. M. humildemente

Suplican que precediendo los informes que sean de su real grado, se sirva mandar, que en el aumento de sueldos resultante de los referidos caudales, se remueva la precitada desigualdad, y que se doten las plazas de organistas y voces en terminar de quedar superiores a las de las grandes catedrales para que sean más apetecibles, y de que haya entre los suplicantes y la orquesta la correspondiente distinción que persuaden los

explicados fundamentos, y autoriza la práctica universal de todas las iglesias y capillas nacionales y extranjeras. Nuestro señor prospere la importante vida de V. M. muchos años.

Madrid y agosto 17 de 1793.

Señor.

Francisco Yanguas Pro=José Lidón=Nicolás Masiello Pro=Felipe Martínez=Vicente Pérez=Josef de la Torre Presbítero=Francisco Xavier Ballesteros=Juan Sessé=Félix Máximo López=Josef Teixidor=Manuel García=Policarpo Pérez=Blas López de Sancho y Castro, Pro=Pablo Blasco, Pro=Miguel López Remacha=Casiano de Cava [firmado]

-----

Emmo. Sor. A L. P. de V. Em<sup>a</sup> Suplican

Los comisionados de la orquesta de la Real Capilla de S. M. Dn. Joseph de Zayas y Dn. Joaquín Garisuain de Leta.

Emmo. Señor.

Siempre que los hombres van prematuramente y como por sorpresa intentando asaltar el corazón de su semejante cometen desde luego un delito. Pero cuando se dirigen a preocupar con falsas reglas y despreciables principios de atención de su jefe, de su juez y protector, son dignos de que se les imponga una pena tan grande que por tal dejó indeterminada la legislación; pues nunca creyeron sus constituyentes que pudiese la monstruosa naturaleza crear hombres de esta clase.

Los escritos, más permanentes que las palabras, fáciles de transmitir, y señaladamente cuando los inspira un corazón jactancioso, llegan a poder y noticia de los que los ignoran. El recurso que fraguó la siniestra intención de algunas ha sido casualmente descubierto por los exponentes que armados con su inocencia descuidaban en su quieta docilidad, no creyendo jamás tener que expresar su dictamen en materias de intereses pecuniarios.

Así es, como los pacíficos individuos que componen el total de instrumentos de la Real Capilla de S. M. han mirado siempre con tanto respeto y veneración las resoluciones de su soberano, y las disposiciones de su jefe, que jamás se habrían atrevido a manifestar su dictamen, aún en las cosas de mayor interés, si primero no se les hubiese mandado. En este caso responderían respetuosamente vacilando (pues hablaban con su soberano y su jefe) y es bien seguro que se hubieran perjudicado hasta lo último, por no entrar en una disputa demostrativa del mérito de cada uno.

Pero cuando el hombre se halla insultado y en vísperas de estar expuesta su opinión, debe hablar claro, y sin embozo.

Se necesita una valentía original, y si es lícito decirlo, un descaro ignorado hasta ahora por los hombres cultos, para ir al jefe de la nación española, a su señor natural, y supremo legislador con unas fábulas tan ridículas y extraordinarias que el juez más inculto del mundo castigaría con penas atroces.

En este estado, ha mirado la orquesta de la Real Capilla de S. M. con la compasión que se merece la ideal representación que las voces músicas y organistas de dicha Real Capilla le han presentado impetuosamente y como salido de una imaginación acalorada y descorregida, capaz sólo de producir inquietudes, sin más motivo que la injusta pretensión de una prioridad odiosa, que de ningún modo les compete.

Pero para que ningún tiempo quede, ni remotamente expuesta la conducta de los instrumentistas de la Real Capilla de S. M., van a hablar por principios, para exterminar las mal digeridas y supuestas razones de diez y seis hombres, cuya cavilosidad ha

soñado un recurso áureo, y despótico, que hiere al honor, y buena conducta de los que exponen.

Resultará claramente la suposición hecha por las voces representantes, si se atiende al mero hecho de que habiéndose por notoriedad publicado que la piedad del rey había accedido a mejorar la suerte de los individuos que componen la Real Capilla, se unieron todos amistosamente para celebrar recíprocamente la bondad del soberano, hablando al mismo tiempo del como podría ser con equidad verificada la intención del Monarca; persuadidos de que esta conferencia amistosa produciría en los ánimos de todos una duradera armonía en lo sucesivo. Empezaron el cálculo que en su mismo nacimiento quedó ahogado por no poder conformar las ideas. Quedaron muy descuidados los instrumentistas en este particular, que precisamente había de arreglar la imparcialidad de V. Em<sup>a</sup>; por manera, que el efecto que produjo en los instrumentistas su integridad y prudencia, se les atribuye como disolución y parcialidad.

Desde la primera institución del Culto Divino o a lo menos desde que Moisés nos presenta una cierta liturgia en las primeras páginas del sagrado libro de la mejor filosofía, admiramos una santidad en el sacerdocio, y un respeto tan autorizado, cual puede en el día el vicario de Cristo lograrlo en la tierra. Entraba sólo en el tiempo el sacerdote del señor acompañado de sus levitas: el pueblo respetuosamente admiraba sin poner las huellas en el templo el ejercicio de los sacerdotes. ¿Pero qué hacían allá los levitas? ¿Quien ignorará que tocaban las trompetas, kinos, nebeles y otros instrumentos sustituidos en el día de nuestras orquestas, a los que los comentadores han variado los nombres según sus opiniones, sin dejar de resultar por los mismos hechos del Pueblo de Dios, que los propios instrumentos que tocaban los Levitas de aquel, eran cabalmente los que en su representación llaman las voces bélicas y teatrales? Si esta doctrina no se oculta a las voces, ¿en qué fundarán la preferencia? Nos separamos desde luego de la dignidad y santidad del Ministerio Sacerdotal, porque ésta, en los que ejercen este ministerio, no tienen ninguna relación con la profesión música de que hablamos, cuando por otra parte las Constituciones sinodales de cada obispado, les tiene asignado o prescrito un ramo congruo e independiente de ciento y veinte ducados a lo más cada año. Pero volvamos a nuestro propósito. Ya queda demostrado, que aun en la primitiva Iglesia los instrumentistas que contribuían al culto, gozaban las primeras distinciones y es bien de notar, que ni en el ejercicio del ministerio divino, ni en los regocijos públicos dirigidos a dar gracias a Dios de algún singular beneficio (como por ejemplo el pasaje del Pueblo del Señor por el mar Rojo) se halla en las sagradas páginas, que no fuese acompañado el canto de las divinas alabanzas con los instrumentos.

Las vicisitudes de los tiempos, la publicación de la ley de Gracia y las persecuciones de la Iglesia santa, variaron universalmente la disciplina eclesiástica. Como los obispos tenían por un canon disciplinar, enclavado en su casa el hospital, que era servido por el mismo obispo, y por los canónigos que vivían en clausura, y como por otra parte en aquellos calamitosos tiempos, la iglesia dirigía a Dios más súplicas de misericordia y protestas de penitencia, que manifestaciones de regocijo, no penetraba la dulzura de los instrumentos los penitentes muros de las catedrales, cuyos templos sólo exhalaban las voces del dolor.

Ya respiró la Iglesia Católica, extendió sus vuelos, se radicó y fortificó, varió la disciplina, tomó el lujo un incremento, separaron los hospitales, se secularizaron los canónigos, se destruyeron las masas comunes, se particularizaron los bienes, y se señalaron alimentos a la esposa ¿Qué hicieron los administradores? Procuraron su mayor decencia, empezaron a instituir oraciones demostradoras de júbilo, repetían las alabanzas al señor, y calmando la cruel borrasca de la persecución, pudieron dar entrada

a la Ilustración, al estudio, a la aplicación a las Divinas Letras, y recordando cuán del agrado del señor habían sido los instrumentos, volvieron a darles entrada en el ejercicio del culto. El gusto fue propagándose a proporción que se enervaba el espíritu de fervor en los ánimos cristianos; declamaban los padres en sus concilios, y no pudieron conseguir la deseada atracción de los espíritus de los fieles al templo, hasta que encantándoles con el imán de la música instrumental consiguieron el efecto de sus piadosas intenciones; y cuanto más útil y necesaria es la música instrumental para el culto, tanto más honor y preferencia debe dársele. Y en consecuencia de lo expuesto, no sólo debe considerarse a la música instrumental igual a las voces, sino de mucha mayor preferencia y estimación en el templo por los efectos que causa.

Es bien seguro, que si miramos las decisiones conciliares ya ecuménicas, o bien provinciales, y si registramos con cuidado los Bularios Pontificios, relativos a la prerrogativa de hábitos corales concedida a los profesores de la música en general, reuniremos todas sus expresiones a estas cuatro palabras: Para la mayor magnificencia del templo y a efecto de que el pueblo no divierta su espíritu con la visualidad permitimos y toleramos que los sirvientes en el coro &a.

Por los mismo concilios y Bulas pontificias resulta que habiendo suplicado los cabildos señaladamente a la Santa Sede que no tenían suficientes fondos para mantener a los profesores de música, vinieron los padres y pontífices en conceder el número de prebendas y beneficios que consideraron necesarias para que son sus rentas sostuviesen con decencia dichos profesores, dejando al arbitrio de dichos cabildos, o el conferir las piezas a los expresados individuos, o señalarles un tanto de sus rentas, según la habilidad de los profesores, circunstancias de los tiempos o como los Cabildos lo tuviesen por conveniente. Este es el resultado absoluto de todas las Bulas Pontificias que se hallan en el día en los archivos de las catedrales de España. Por lo mismo, aun al más ignorante se le previene que las temporalidades de estas piezas eclesiásticas están reducidas meramente a seculares, y en su consecuencia, libres los que las perciben de las obligaciones, que por esta causa tienen por esta misma razón los eclesiásticos que disfrutaban rentas procedentes de prebendas o beneficios. Estas rentas que en España se conocen bajo el nombre de caballeratos, las gozan en el día militares, togados y otros seglares; y a su ejemplo y más bien propiamente hablando antes de conocerse esta desmembración lo habían practicado los Cabildos confiriendo estas mismas piezas, no sólo a seglares solteros, sino también a casados profesores de instrumentos. Para esto no necesitamos repetir determinadamente ejemplares, basta leer las historias de las santas iglesias. Pero ni para el uso de hábitos corales, ni menos para la obtención de prebendas necesitamos tampoco molestar la atención de V. Em<sup>a</sup> Referiremos sencillamente la fundación de la Real Capilla que es nuestro principal objeto.

Benedicto XIV por su Bula expedida en Roma a seis de los Ydus del mes de mayo de 1754 a favor del Sor rey Dn. Fernando VI concede el resultado de varias rentas eclesiásticas de España e Indias para competente dotación de la Real Capilla y sus ministros, dejando al arbitrio y disposición del rey perpetuamente la dotación de cada uno. En los primeros tiempos, por motivos que ocurrieron sólo se señaló a la orquesta una dotación módica, a que acompañaban cuantiosos emolumentos, bien que interinos y transeúntes, en consideración a otras ideas que entonces tenía aquel Monarca; las que cesando como efectivamente acabaron con su fallecimiento, quedaron separados aquellos del cuerpo de dotación de la orquesta, por ser dependientes de la Real Hacienda; por manera que la decencia que había establecido el Monarca para los instrumentistas les faltó, y sólo fue continuada a las voces, cuya mayor parte extranjeras no querían pasar a esta península sin el expreso pacto de una dotación cuantiosa y perpetua. Los instrumentistas poco conocedores del destino que el Pontífice había dado

a las crecidas rentas señaladas para la dotación de la Real Capilla no se determinaron sin duda, a reclamar al Rey; y así fue continuando la excesiva discrepancia de sueldos entre la orquesta y las voces; pero más bien enterados de las intenciones del Pontífice y de los reyes, han manifestado posteriormente sin cesar su deplorable estado a la real clemencia y enterado el piadoso ánimo del Monarca de que se encuentra fácilmente entre los instrumentistas que al cabo de veinte o más años de servicios se halla reducido en la corta dotación de 7, 8 a 9 mil reales, siendo así que ninguna plaza de las voces entra con tan corta dotación, se ha servido mandar extender el capital para beneficiar las plazas; siguiendo constantemente lo dispuesto por Benedicto XIV y señores reyes en el orden de nombrar a los individuos componentes de la Real Capilla, sin relación a preferencia; conociéndose desde luego que la intención del soberano (cuya equidad es tan notoria) es la de proporcionar la correspondiente decencia a los instrumentistas: y más, cuando no ignora el rey el motivo casual, que lo fue del desmembramiento de sus plazas.

Siempre se han admirado como decisivas las imparciales resoluciones que produce la sencillez. Repetidos ejemplares que nos presenta la historia del mundo en las incultas zagalas del campo destruyen y aniquilan, las asaltadoras ideas que animaban a las voces para sorprender el real ánimo con las pomposas y exageradas expresiones de el extraordinario esfuerzo que tienen que hacer las catorce voces de que dispone la capilla de música para sobresalir entre treinta y cuatro instrumentos que las acompañan sin contar el órgano::: el hombre que consulta la naturaleza queda convencido de estas verdades: la observación es su demostradora, una sonata, una aria, cualquier pasaje músico cantado por un profesor con todas las reglas del arte, resuena como eco de este, animado por la garganta de la solitaria zagala, que allá, con su ganado y entre las breñas, comunica a los escarpados montes cuanto produjo el cantante. El pastorcito discursivo y avergonzado mira su rabel, y conoce desde luego, que no puede imitar el pasaje que oyó tocar con un violín: hace todos los esfuerzos para igualar en la parte instrumental a su compañera cantante y desde luego se convence de que para aquello se necesita una ciencia positiva que contempla él tan milagrosa como resucitar a un muerto. Más claro. Acá en estos países en que siempre ha brillado el buen gusto, o a lo menos no ha sido de los últimos en restaurarse, se ha dado constantemente, cuando no el premio al mérito, a lo menos un testimonio que con la confesión pública ha acreditado la inteligencia que se tenía de aquel. Así es como aún entre la ignorancia del pueblo se ha tenido en mayor estimación la imitación de la naturaleza, que los resultados de esta misma. Un grupo de flores imitado perfectamente por un pintor no tiene precio, al paso que las naturales llegan a ser despreciadas. Un leño dessubstanciado, arreglado según arte, y puesto en manos de un profesor hábil da tal gusto a los sentidos y admiración a los espectadores, que a no estar convencidos de que aquellos resultados nacen precisamente de ciencia de la mano que lo toca, le llamaríamos portento; y sin embargo encanta y admira a todos los oyentes, porque el dedo del profesor le destina precisamente al signo que le señaló el compositor causando de este modo la mayor sensación en los espíritus.

El extraordinario esfuerzo que tienen que hacer las catorce voces :::: para sobresalir entre treinta y cuatro instrumentos::: tan decantado por los cantores, y adornado con tan inútil follage, es cabalmente una aserción que involuntariamente producen, y una prueba del mayor mérito y trabajo de la orquesta sobre las voces. De modo, que las mismas expresiones de estas son las reglas más seguras para decidir a favor de la orquesta. Porque si treinta y cuatro instrumentos han de dejar sobresalir a catorce voces que cantan se hace preciso que los instrumentistas se valgan de aquellos medios que constituyen la mayor dificultad de la práctica de la música, que consiste en acompañar de tal suerte, que sujetando con indecible fatiga la voz a sus respectivos instrumentos, la

parte, o partes cantantes lejos de ser ofuscadas u oprimidas por los acompañamientos, logren su apoyo, su descanso, y como con vehículo que sin trabajo de sus gargantas los conduzca al término a donde se dirigen la modulación, cláusulas, y giro armónico de la obra música que se ejecuta. Y véase aquí cómo la habilidad, y ciencia principal de la práctica música, como queda dicho, consiste en el acompañar, resultando claramente, y para mayor confirmación de esto, que siempre que las voces entran sin los instrumentos se ve la poca o ninguna armonía que causan: concluyéndose de esto que el mérito y trabajo consiste en dejar sobresalir la orquesta a las catorce voces.

No es de admirar que en la representación de las voces se halle exagerado su trabajo por los fabordones de Vísperas, respuesta al Preste &<sup>a</sup> pues todo es a consecuencia de la capciosidad en que está fundada su representación, y de las ideas de sorprender y asaltar de que está animada. Por lo que sólo se reproduce que los instrumentos son realmente los que les conducen para el desempeño de su canto, y que casi jamás se verifica dicho canto sin acompañamiento de algunos instrumentos particularmente los bajones, que así en los fabordones, respuestas al preste, y otras cosas, siempre los acompañan, y llevan el mayor trabajo.

Las plazas de las voces están por lo común ocupadas por célibes voluntarios y forzados: circunstancia que hasta ahora no ha experimentado, ni aun por lo general, en los instrumentistas, cuyo estado tan necesario a la república, como útil no sólo a la misma profesión, sino también a la patria, necesita unos auxilios productores de una subsistencia tan brillante, cual conviene a la grandeza de la majestad del soberano, y el decoro del culto de su Real Capilla que tengan sus individuos útiles, adornados por lo común de una habilidad permanente.

La estructura de los órganos del cuerpo, lo accidental de un aire, un desarreglo, cuando no habitual, ni característico, a lo menos multiplicado, o tal vez poco frecuente, aniquila y extermina al hombre, de modo que le reduce a menos de la nada que él es. Por lo propio es más factible faltar una de estas cualidades accidentales de la voz al hombre, y singularmente en las artificiales que el que por razón de los incidentes expresados, se vuelva demente, gafo o manco, que son únicos motivos que por lo general pueden hacer dejar de cumplir el uso de su ejercicio a un instrumentista; quien, aun así no será del todo inútil a la patria.

Los organistas, parece que debían sepultar en perpetuo silencio sus exageradas quejas y ponderados trabajos, porque a más de que están entregados al ocio a lo menos seis meses al año, y si apuramos su ascenso, no será demasiado arreglarles nueve meses de descanso, percibiendo por la materialidad de presentarse algunos ratos, aun en el tiempo de su mayor ejercicio unos sueldos sin comparación, mucho mayores que la orquesta; sin embargo esta, allá en aquellos principios amistosos, que produjeron una unión recíproca, impulsada por todo el cuerpo como queda dicho, se había, movida de su natural racionalidad y prudencia, arreglado a considerar a su mérito más de lo que pudiera una desinteresada imparcialidad, lo que ha causado a los instrumentistas la mayor admiración, por haber visto firmadas en la pseudo representación a unos hombres, que en el interior de su corazón estaban convencidos de que se les hacía toda la justicia que ellos habrían podido exigir, teniendo en sus manos el fiel de la balanza de Astrea.

Bien sabe la orquesta que se debe premiar a los hombres de mérito, y que en consecuencia tendrá la mayor complacencia en ver la clase de instrumentistas, o bien sea de voces, a los mejores profesores de la Europa; y entonces tendría particular gusto en que la magnificencia del rey premiase la habilidad de aquellos con cien mil o más reales al año; pero mirará siempre dolorosamente que fingiendo habilidades arbitrarias y utilidades aparentes, se presenten en el mismo caso de la jubilación sujetos que sin

embargo de estar excedentemente dotados que en las catedrales más liberales, quieren persuadir un mérito soñado, o imaginado para asaltar el real ánimo, ambicionando caudales, y deseando rentas que apenas pueden consumir.

De todo lo alegado deducen los instrumentistas, que la capciosidad de querer las voces representantes apropiarse una preferencia imaginaria, opuesta a las intenciones de los reyes fundadores de la Real Capilla y demás que la han protegido es digna de la reprehensión de V. Em.<sup>a</sup> por innovadores de los inconcusos usos y costumbres, e introductores y sembradores de discordias en un cuerpo pacífico y honrado observador de las máximas que ha hallado establecidas. Y mediante que a los instrumentistas les es del todo indiferente la dotación que tienen o puedan tener las voces.

A V. Em.<sup>a</sup> suplican que respecto de que la ciencia instrumental es tanto o más apreciable que la de la voz, y atendiendo a que la honradez, utilidad y porte de los suplicantes, no cede a la de los cantantes, sea V. Em.<sup>a</sup> servido proponer la dotación de aquellos según y como corresponde en consecuencia de su ciencia positiva, y ejercicio seguro y permanente; pues cuanto menos está expuesta a menoscabos el uso de la habilidad tanto es más digna de premio.

Gracia que esperan recibir de la innata piedad de V. Em.<sup>a</sup> Madrid 18 de septiembre de 1793

A L. P. de V. Em.<sup>a</sup> sus más reverentes súbditos y comisionados de la orquesta Josef de Zayas Joaquín Garisuain de Leta [firmado]

## DOCUMENTO 8

AGP, Real Capilla C<sup>a</sup> 164/21

Plan de aumento de dotación de los individuos de la Real Capilla (1794)

	<u>Tienen</u>	<u>Aumento</u>	<u>Tendrán</u>
El cardenal patriarca como procapellán mayor	22.000	20.000	42.000
Cada uno de los tres sumilleres de cortina de n <sup>o</sup>	4.400	3.600	8.000
Cada uno de los cuarenta capellanes de honor	4.000	11.000	15.000
Cada uno de los doce predicadores de n <sup>o</sup>	2.500	1.500	4.000
Los nueve capellanes de altar			
Tres	8.000	4.000	12.000
Tres	7.000	4.000	11.000
Tres	6.000	4.000	10.000
Cada uno de los dos sochantres	8.800	4.000	12.800
Cada uno de los dos tenientes de sochantre	6.000	4.000	10.000
Cada uno de los seis salmistas	5.500	3.300	8.800
Cada uno de los cinco ayudas de oratorio	6.054	1.500	7.554
Sacristanes de número			
El primero, o de gastos	5.500	1.800	7.300
Los otros tres cada uno	4.400	1.800	6.200
El teniente de limosnero mayor	2.200	1.800	4.000
El maestro de capilla	16.000	4.000	20.000

Tiple primero	18.000	4.000	22.000
Segundo	16.000	3.500	19.500
Tercero	12.000	3.000	15.000
Cuarto	12.000	3.000	15.000
Contralto primero	15.000	4.000	19.000
Segundo	15.000	3.500	18.500
Tercero	12.000	3.000	15.000
Cuarto	12.000	3.000	15.000
Tenor primero	15.000	4.000	19.000
Segundo	14.000	3.500	17.500
Tercero	10.000	3.000	13.000
Cuarto	10.000	3.000	13.000
Bajo primero	15.000	4.000	19.000
Segundo	12.000	3.000	15.000
Tercero	12.000	3.000	15.000
Colegio de Niños Cantores		12.000	
Organista primero	16.000	4.000	20.000
Segundo	12.000	3.500	15.500
Tercero	9.000	3.000	12.000
Cuarto	6.000	2.500	8.500
Bajonista primero	9.000	3.000	12.000
Segundo	8.000	2.500	10.500
Tercero	7.000	2.000	9.000
Fagot primero	7.000	2.500	9.500
Segundo	7.000	2.000	9.000
Violonchelo primero	12.000	3.500	15.500
Segundo	10.000	3.000	13.000
Tercero	8.000	2.500	10.500
Contrabajo primero	10.000	3.500	13.500
Segundo	8.000	3.000	11.000
Tercero	7.000	2.500	9.500
Violín primero	12.000	4.000	16.000
Segundo	12.000	4.000	16.000
Tercero	10.000	3.500	13.500
Cuarto	10.000	3.500	13.500
Quinto	9.000	3.000	12.000
Sexto	9.000	3.000	12.000
Séptimo	8.000	2.500	10.500
Octavo	8.000	2.500	10.500
Nono	7.500	2.000	9.500
Décimo	7.500	2.000	9.500
Undécimo	7.000	1.500	8.500
Duodécimo	7.000	1.500	8.500
Viola primero	7.500	2.500	10.000
Segundo	7.500	2.500	10.000
Tercero	7.000	2.000	9.000
Cuarto	7.000	2.000	9.000
Oboe y flauta primero	12.000	4.000	16.000
Segundo	10.000	3.500	13.500
Tercero	9.000	3.000	12.000



Cuarto	8.000	2.500	10.500
Clarín primero	10.000	3.500	13.500
Segundo	10.000	3.500	13.500
Trompa primero	9.000	3.000	12.000
Segundo	9.000	3.000	12.000
Copiante primero	3.000	1.000	4.000
Segundo	3.000	1.000	4.000
Puntador	4.400	1.100	5.500
Archivero	3.300	1.100	4.400
Afinador	2.200	1.100	3.300
Barrendero y entonador	3.300	1.100	4.400
Cada uno de los tres furrieres de número	4.400	1.600	6.000
Hostiero	1.100	1.100	2.200
Nueva dotación			
Cada uno de los dos contadores		1.000	1.000
Cobrador y pagador		4.400	4.400

## DOCUMENTO 9

AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 224/12

Plan de la forma que se ha de guardar en el examen y ejercicios de violines hoy 30 de septiembre de 1768

Primer día, a las nueve, de la mañana

Cada opositor tocará una sonata de su elección en que se empleará toda la mañana.

Hoy 1<sup>o</sup> de octubre dicho

Segundo día por la mañana.

La pieza nueva de oposición en que se empleará toda la mañana.

Por la tarde tocarán dos piezas de capilla.

Prevenciones para las obras de capilla.

Se les echará el compás para cada cosa de esta especie que es Dies ire y el verso Recordare hasta la cruz. Se dejará empezar solo el opositor el espacio de dos o tres compases sin auxilio de 2<sup>a</sup> voz pero sí con el bajo de acompañamiento, y luego seguirá el segundo violín cuando haya acompañado el verso Recordare hasta la Cruz, se les hará transportar medio punto bajo, y medio punto alto dos compases solo.

Opositores a la plaza que hay vacante de violín en la Real Capilla hoy 30 de septiembre de 1768.

Dn. Antonio López

Dn. Salvador Recha

Dn. Juan Marcolini

Dn. Pedro Guerra

Dn. Felipe de los Ríos

Dn. José Serrano

Dn. Andrés Monfin

Dn. Bonifacio Zlotek

Dn. Antonio Palomino

Dn. José Palomino, su hermano

Logró la plaza Dn. Salvador Rechak

Lista para la oposición de violín en la Real Capilla de Palacio del día 1º de octubre de este año 1768.

Voces	Dn. Narciso Alonso
	Dn. José Felipe
	Dn. Jaime Catalini
	Dn. Santos Hernández
	Dn. José Pelegrini
	Dn. José La Torre
	Dn. Felipe Martínez
	Dn. Nicolás Masielo
Violines	Dn. Ramón Palaudarias
Viola	Dn. Felipe Monreal
Violón	Dn. Juan Orri
Contrabajo	Dn. Ignacio Pérez
Oboes con flautas	Dn. Francisco Mestres
	Dn. Manuel Espinosa
Bajón	Dn. Miguel de Lope.

-----

Oposición que se ha hecho a la plaza vacante de violín por muerte de Dn. Pablo Faco (que Dios tenga).

Los días 5, 6, 7 de febrero de 1770 fueron opositores Dn. Antonio Serrano, Dn. Pedro Guerra, Dn. Francisco Javier Casimiro Fernández, Dn. Andrés Monfui, Dn. Felipe de los Ríos, Dn. Bonifacio Zlotek, Dn. Juan Marcolini, Dn. José Palomino, Dn. José Francisco de Ayala

Fueron jueces Dn. Francisco Corselli, maestro de la Real Capilla; Dn. Gabriel Terri, primer violín, Dn. José Ricarte, tenor de dicha capilla, Dn. Cayetano Burnett, violín de dicha capilla y Dn. Antonio Villazón violón de dicha capilla.

1º día, cada uno tocó una sonata a su beneplácito y en esto se empleó la mañana.

2º día, cada uno ejecutó una sonata de repente hecha a propósito por Dn. Francisco Corselli.

3º día, cada uno ejecutó tres pedazos cortos del segundo Responsorio de Navidad de Corselli, el primero entrando solo el opositor y lo mismo el segundo que fue un intento y el tercero que fue a mitad del versículo siguiente de tenor solo. A cada uno le preguntó al maestro de qué tono es el primer pedazo, luego qué tono vendrá a ser punto alto, y qué clave se figuraba y les hizo tocar tres compases con este transporte, y lo mismo punto bajo, y con este acto se concluyó dicha oposición la mañana del día dicho.

Logró la plaza Dn. José Palomino.

-----

Distribución de los ejercicios que se han de practicar en la oposición a la plaza de violín vacante en la Real Capilla por fallecimiento de Dn. Salvador Rexach

Se dará principio a esta oposición el día 11 de octubre de 1780

Día primero: tocarán cada uno de los opositores una sonata de su satisfacción.

Día segundo: tocarán la sonata, pieza de oposición, compuesta para este efecto por Dn. Juan Oliver, violín de la Real Capilla; y se dará a los opositores 5 minutos para que se hagan cargo de los aires.

Día tercero: se les examinará en los ejercicios de capilla siguientes:  
Primeramente se ejecutará el primero Kirie y el Cum Sancto Spiritu de la Misa Asumpta est Maria de Dn. Francisco Corselli.  
Después el Motete a 4 con instrumentos del dicho Corselli, del año 1759 que dice la letra O salutaris Hostia. Este Motete después de haberle ejecutado por su término natural, se les pedirá le transporten medio punto alto y después *un punto bajo* en cada transporte de estos han de tocar 4 compases.

Acordaron estos ejercicios Dn. Antonio Ugena, Dn Francisco Landini, Dn. Felipe de los Ríos, Dn. Bonifacio Zlotek y Dn. Juan Oliver. Nombrados para esta oposición por el Exmo. Sr. Cardenal Patriarca.

Opositores que se presentaron a esta oposición:

Dn. Pablo Nadal, viola de la Real Capilla

Dn. Pedro Guerra

Dn. Antonio Jauregui

Dn. Pablo Rosquellas

Dn. Francisco Javier Moreno

Dn. Vicente Ongay

Dn. Juan Garela

Dn. Francisco Comoccia

Dn. Manuel Carriles

Dn. Rafael Gracia

Dn. Fernando Ferandiere

Dn. Francisco Kleynext

Su Magestad fue servido elegir para esta plaza de violín a Dn. Pablo Nadal.

-----  
Distribución de los ejercicios que se han de practicar en la oposición a la plaza de viola, vacante en la Real Capilla por fallecimiento de Dn. Juan de Ledesma. Se dará principio a esta oposición el día 20 de noviembre de 1781.

Día 1º. Tocarán cada uno de los opositores una sonata de su satisfacción.

Día segundo: tocarán la sonata de oposición, compuesta para este efecto por Dn. Felipe de los Ríos, violín de la Real Capilla, y se dará a los opositores cinco minutos para que se hagan cargo de los aires.

Día tercero: se ejecutará la fuga 1ª del Nunc Dimitis de las completas de Dn. Francesco Corselli, del año 1773 con solos los instrumentos. Después el Motete a 8 de Dn.

Francesco Corselli del año 1759 que dice la letra O Sacrum convivium con las voces. Dicho motete después de haberlo ejecutado por su término se les pedirá transporten los 4 compases primeros: 1º un punto bajo y después un punto alto.

Acordaron estos ejercicios Dn. Antonio Ugena, Dn. Felipe de los Ríos, Dn. Juan Marcolino, Dn. Manuel Carreras y Dn. Pablo Nadal. Nombrados examinadores para esta oposición por el Emmo. Sor. Cardenal Delgado, patriarca.

Opositores que se presentaron

Dn. Antonio Jauregui  
Dn. Rafael García  
Dn. Antonio Rosales  
Dn. Manuel Carriles  
Dn. Juan Balado  
Dn. Andrés Monfui  
Dn. Francisco Moreno  
Dn. Juan Bala  
Dn. Blas López  
Dn. Pablo del Moral

Su Magestad se sirvió nombrar para esta plaza a Dn. Rafael García.

-----

Distribución de los ejercicios que se han de practicar en la oposición a la plaza última de violín vacante en la Real Capilla por fallecimiento de Dn. Bonifacio Zlotek. En el día 26 de febrero de 1787

Día primero: tocará cada uno de los opositores una sonata de su satisfacción

Día segundo: tocarán la Sonata, pieza de oposición, compuesta para este efecto por Dn. Cayetano Brunetti. Y se dará 5 minutos para que se hagan cargo de sus aires.

Día tercero: se les examinará en los ejercicios de capilla siguientes: con 8 voces y solo un violín para segundo, un violón y un bajón.

Tocarán todos los Kyries; y desde el principio de la Gloria, hasta la entrada del et in terra pax, de la misa de Dn. Francesco Corselli, Laudate Pueri Dominum, del año 1751.

Después tocarán el Incarnatus de esta misma misa que es por G. s. r. ut. 3ª menor, solamente los tres primeros compases de él (y sin acompañamiento alguno). Luego tocarán esto mismo transportándolo un punto alto; y después un punto alto, y sólo se les ha de preguntar, qué clave se han fingido para su transporte, nada más.

Acordaron estos ejercicios Dn. Antonio Ugena, Dn. Francisco Landini, Dn. Domingo Rodil, Dn. Cayetano Brunetti y Dn. Juan Oliver. Nombrados para jueces examinadores en esta oposición por el Excmo. Sor. Patriarca. Hasta esta oposición siempre se le dio la comisión de presidir estos actos al Dr. Dn. Melchor Borrue, receptor de la Real Capilla, y al presente por su indisposición, fue comisionado para este fin el Dr. Dn. Diego Sánchez, doctoral de la misma Real Capilla.

Opositores que concurrieron:

Dn. Vicente Ongay, viola de la Real Capilla

Dn. Rafael García, viola de la misma  
Dn. Manuel Carril  
Dn. Juan Balado  
Dn. Francisco Camochia  
Dn. Manuel Martínez, alias León.

El serenísimo señor Príncipe de Asturias, que con motivo de la indisposición de la señora princesa se hallaba en esta corte, se dignó asistir al segundo día de esta oposición, y estuvo su alteza en el coro alto del canto llano.

Su Magestad fue servido nombrar para esta plaza de violín a Dn. Vicente Ongay: quedando vacante la plaza de viola que éste servía.

-----

Ejercicios que se han de practicar en la oposición a la plaza de trompa vacante en la Real Capilla por fallecimiento de Dn. Antonio Scheffler.

Día primero

Día 9 de septiembre de 1788. Tocaré cada uno de los opositores un concierto a su arbitrio y para acordarlos, o probarlos se citarán a la Real Capilla, avisando a cuatro violines, una viola, un violón y un contrabajo.

Día segundo

Día 10. Tocarán el concierto dispuesto para este examen por Dn. Manuel Cabaza: dándose a cada opositor 4 minutos para que se actúen de él, y se avisará a dos violines, una viola, un violón y un contrabajo. Después que hayan descansado tocarán, con las trompas que tiene la Real Capilla para usarlas en sus funciones, el psalmo Laudate Dominum a 6 de Dn. Francisco Corselli, por B. fa del año de 1 [sic] y en lugar de su Gloria Patri tocarán el Gloria Patri del Beatus Vir a 6 del mismo autor por elafa del año de 1.... primero tocarán la trompa 1ª de él, y después de la 2ª también con las trompas que tiene propias la Real Capilla. Se avisarán para estos ejercicios a las voces correspondientes.

Acordaron estos ejercicios Dn. Antonio Ugena, Dn. Manuel Cabaza, Dn. Felipe Crespo, Dn. Rafael Pastor y Dn. Miguel de Lope, nombrados por jueces examinadores para esta oposición por el Excmo. Sor. Patriarca. Fueron opositores Dn. Antonio Castronovo, Dn. Antonio Correa, Dn. José Trota, Dn. Estanislao López.

S. M. fue servido nombrar para esta plaza a Dn. Estanislao López.

-----

Oposición a la plaza de bajón en la capilla de palacio. Año de 1775

1º Sonata ad libitum de los opositores.

2º Sonata de repente, compuesta de Andante y un Alegro

3º El Credo hasta el Incarnatus de la misa Jubilate Deo en Alamire tercera maior, con sólo el órgano y voces con un violón y sin bajo de voz.

4º Los fabordones de 7º y 8º dando tono por las entradas de sus cánticos, y que el opositor acompañe un par de versos, para lo cual son menester dos ayudantes de sochantre.

5º El facistol, han de tocar como pinta y medio punto bajo y punto bajo, para lo cual se sacará una misa de Torres de claves naturales y de las más modernas. Convendrá haya órgano para las salidas de dicho transporte, del cual se pedirá razón a los opositores de su diapason. Y para el ejercicio de claves altas, se sacará una misa de claves antiguas de Alfonso Lobo o de Casada y todo lo dicho sin bajo de voz.

-----  
La oposición a la plaza de fagot vacante en la Real Capilla por fallecimiento de Dn. Francisco Bordas, se empezó el día 20 de junio de 1780

Plan de los ejercicios

El día 20 tocaron todos los opositores la sonata que cada uno traía de su satisfacción; y la Sonata que se les puso de repente, compuesta por Dn. Joaquín Garisuain. No tocaron las dos sonatas seguidas; sino es todos la suya propia; y después empezaron por el primer opositor para la de repente, para evitarles la fatiga.

Día 21. Tocarón el Credo de la misa Jubilate Deo a 4 de Dn. Francesco Corselli con solas 4 voces y dos violines, sin más acompañamiento que el fagot. Después tocarón el Incarnatus de la misa a 4 Letamini in Domino del dicho Corselli; con los transportes sobre él, y se concluyó esta oposición.

Examinadores: fueron examinadores nombrados por su Em<sup>a</sup> Dn. Antonio Ugena, Dn. Onofre Genesta, Dn. Miguel de Lope, Dn. Joaquín Garisuain y Dn. Antonio Scheffler.  
Opositores: Dn. Andrés Julián, Dn. Matheo Soler y Dn. Vicente Juliá y Malveau.

Su Magestad se ha servido nombrar para esta plaza, a Dn. Mateo Soler.

-----  
Ejercicios que se han de practicar en la oposición de viola en el día 6, 7, y 8 de octubre de 1801

Día 1º de los ejercicios- tocarán los opositores una sonata a su elección.

Día Segundo Tocarán la sonata de oposición compuesta para este examen por Dn. Juan Oliver. Y se les dará cuatro minutos para que se hagan cargo de ella.

Día Tercero Es el ejercicio de capilla: y se ejecutará el motete O quam suavis est Domine a 4 voces con instrumentos, de Dn. Francesco Corselli. Año de 1759.

El tono de este motete es por F. 3ª menor, y después que lo hayan tocado por su dicho tono con las voces, e instrumentos, se pedirá a los opositores que lo transporten medio punto bajo, y toquen solos los diez primeros compases de él.

Nota. Las plazas de viola de la Real Capilla tienen ascenso, por el orden de su antigüedad, a la clase de violín, y por esta razón se ha mandado, que al tiempo del examen de viola se hagan ejercicios de violín y a consecuencia de este mandato se determinó por los examinadores el dar a los opositores cinco días de intermedio desde que se concluyeron los ejercicios de viola hasta que se empezasen los de violín; para que ejercitasen la mano en este instrumento y se acordaron los ejercicios de violín siguientes=

Día 14, 15 y 16 del mismo mes de octubre

Día Primero de los ejercicios. Tocarán los opositores una sonata a su elección

Día Segundo. Tocarán la sonata de oposición, compuesta también para este examen por el mismo Dn. Juan Oliver. Y se les dará cinco minutos para que se hagan cargo de ella.

Día Tercero. Es ejercicio de capilla. Y se ejecutará el psalmo Lauda Jerusalem de las Vísperas grandes de la Virgen, de Dn. Francisco Corselli, año de 1752

Este Psalmo es por A. la. mi. re. tercera mayor; y después que los hayan tocado todo hasta el Gloria Patri exclusive, con las voces e instrumentos precisos, se les pedirá que los transporten medio punto alto y tocarán solos los ocho compases primeros de él. También se ejecutará todo el Ave Maris Stella de estas mismas vísperas.

Nota. Este Himno del Ave Maris Stella se cantó primero, o antes que el psalmo citado arriba; con la mira de que fuese el transporte lo último de los ejercicios.

Acordaron estos ejercicios para viola y violín Dn. Antonio Ugena, Dn. Josef Lidón, Dn. Ramón Palaudarias, Dn. Juan Oliver, Dn. Pablo Nadal: nombrados por S. Em<sup>a</sup> para jueces examinadores de esta oposición

Fueron opositores Dn. Josef Rodríguez de León Dn. Miguel Reynaldi y Dn. Cristóbal de Ronda, Dn. Juan Balado y Dn. Calixto de Filipo.

Antonio Ugena [firmado]

En cumplimiento de la venerada orden de V. Em<sup>a</sup> dada en San Ildefonso a 23 de septiembre de este año, los cinco que abajo firmamos hemos oído y examinado en los instrumentos de la viola y violín, como V. Em.<sup>a</sup> nos previene, a los cinco opositores que han concurrido a la oposición ejecutada para proveerse la plaza de viola tercero vacante en la Real Capilla con ascenso a la clase de violín, por resulta de la promoción hecha con motivo del fallecimiento de Dn. Felipe de los Ríos, violín cuarto, y a consecuencia de este examen, que ha sido con todo rigor en la profesión, y con arreglo en sus ejercicios a lo que siempre se ha practicado (primero el de viola; y después de cinco días de intermedio fue el de violín) pasamos a prestar el juramento de fidelidad acostumbrado en manos del Dr. Dn. José Isasi receptor de la Real Capilla; y formado el juicio comparativo y graduación siguiente: con arreglo a las cualidades de suficiencia, destreza y tono que cada opositor ha manifestado en estas dos dichas clases de instrumentos

En primer lugar a Dn. José Rodríguez de León

En segundo lugar a Dn. Miguel Reynador y a Dn. Christobal de Ronda

Este es nuestro dictamen que sentimos justo en nuestra conciencia y unánimes y conformes hacemos presente a V. Em<sup>a</sup> cuya vida prospere muchos años el todopoderoso. Madrid y octubre 17 de 1801

Emmo. Sor.

B. Ls. Ms. de V. Em<sup>a</sup>

Dn. Antonio Ugena, Dn. José Lidón, Dn. Ramón Palaudarias, Dn. Juan Oliver y Dn. Pablo Nadal

-----

Ejercicios que se han de practicar en la oposición de viola (que tiene ascenso a la clase de violín) en el día 18 de mayo de 1804

Día primero Tocarán los opositores una sonata de viola a su elección; y después que la hayan tocado todos ejecutarán la sonata de oposición dispuesta por Dn. Juan Oliver dándoles [sic] minutos para que se hagan cargo de ella.

Día Segundo Es ejercicio de capilla. Se ejecutará el psalmo Laudate Dominum omnes gentes de Dn. Francisco Corselli, año 1765, es por A.l.m.r. 3ª mayor que existe en el legajo de oposiciones. El Gloria Patri es a solo de tiple por Ela.mi, 3ª mayor Este gloria lo han de transportar medio punto alto después de punto bajo.

Ejercicios para violín en el día 24 de dicho mes

Día primero. Tocarán todos los opositores una sonata a su elección

Día Segundo. Ejecutarán la sonata de oposición dispuesta por el mismo Dn. Juan Oliver: dándoles 5 minutos para hacerse cargo de ella.

Día 3º Es ejercicio de capilla. Se ejecutará la secuencia se la misa de difuntos de Dn. Francisco Corselli, desde el principio hasta el Vivo C que no se dice# después el recordare de 3/4 y seguido todo hasta concluir dicha secuencia.

#El pie Jesu de [una C partida] lo transportarán un punto alto y después un punto bajo.

Acordaron estos ejercicios Dn. Antonio Ugena, Dn. José Lidón, Dn. Rafael Monreal, Dn. Juan Oliver, Dn. Pablo Nadal nombrados por jueces examinadores para estas oposiciones.

En 27 de mayo de 1804

Para la plaza de viola, se acordó por todos cinco unánimes y conformes

En 1. lugar a Dn. Juan Balado

En 2º a Dn. Calixto de Felipo

En 3º a Dn. Pablo Rosquellas

-----

Ejercicios que se han de practicar en la oposición de fagot para la provisión de la segunda plaza, que se halla vacante en la Real Capilla por fallecimiento de Dn. Fernando Roig: en el día 4 de mayo de 1802.

Día 1º de los ejercicios. Tocarán una sonata de su elección: y después que la hayan tocado todos los opositores: volverán a entrar en el coro para tocar la pieza de repente (dándoles 5 minutos para que la vean) dispuesta por Dn. Antonio Ugena para esta oposición.

Día 2º de los ejercicios. Tocarán el acompañamiento del motete O sacrum convivium de Dn. Francisco Corselli, año de 1759, a 8 voces; y con sólo dos violines aunque tiene de todos los instrumentos. Es por D.l.s.r. 3ª menor y después mayor. A continuación de esto tocarán el acompañamiento de otro motete a 4 voces solas, Adoro te del dicho Dn. Francisco Corselli, año de 1760, por D.l.s.r. 3ª menor, y concluido que sea se les pedirá lo transporten (y toquen unos 10 compases) un punto alto y después un punto bajo dando razón de la clave que se proponen, o fingen en estos transportes.

Acordaron estos ejercicios Dn. Antonio Ugena, Dn. José Lidón, Dn. Félix Ramos, Dn. Pedro Garisuain, y Dn. Manuel García el oboe: como examinadores que fueron nombrados por S. Emª.



Opositores a esta plaza. Dn. Manuel Sardina, tercero bajonista de la Real Capilla, Dn. Lorenzo Geisel y Dn. Juan Guillermo Hans.

Emmo Sor.

Señor. En cumplimiento de la venerada orden de V. Em<sup>a</sup> en Aranjuez a veinte y siete de abril próximo pasado, los cinco que abajo firmamos hemos oído y examinado a los tres opositores que han concurrido a la oposición ejecutada de orden de V. Em<sup>a</sup> en los días 4 y 5 del corriente, para la provisión de la segunda plaza de músico fagot, que se halla vacante en la Real Capilla por fallecimiento de Dn. Fernando Roig; y a consecuencia de este examen, que ha sido con todo rigor en la profesión y con arreglo en sus ejercicios a lo que se ha practicado en iguales casos, pasamos a prestar el juramento de fidelidad acostumbrado, en manos de Dn. José Issasi, receptor de la misma Real Capilla, y a formar el juicio comparativo y graduación siguiente; con arreglo a las cualidades de suficiencia, agilidad y tono que cada uno de los opositores ha manifestado en este dicho instrumento.

En primero lugar a Dn. Lorenzo Geisel.

En segundo lugar a Dn. Juan Guillermo Hans.

Este es nuestro dictamen que sentimos es justo en nuestras conciencias; y unánimes y conformes hacemos presente a V. Em<sup>a</sup> con el debido respeto.

Dios guarde y prospere a V. Em<sup>a</sup> muchos años. Madrid y mayo 7 de 1802.

Emmo Sor.

B. Ls. Ms. de V. Em<sup>a</sup>.

Dn. Antonio Ugena, Dn. José Lidón, Dn. Félix Ramos, Dn. Pedro Garisuain, Dn. Manuel García.

S. Magd. eligió para esta plaza a Dn. Lorenzo Geisel.

Emmo. Sor. Cardenal patriarca de las Indias.

-----  
Ejercicios que se han de practicar en la oposición de viola, con ascenso a las plazas de violín, vacante por fallecimiento de Dn. Vicente Ongay, violinista.

En los días 11, 12 y 13 de agosto de 1803

Día Primero. Tocarán los opositores una sonata a su elección

Día Segundo. Tocarán la sonata de oposición, compuesta para este examen por Dn. Juan Oliver Y se les dará cuatro minutos para que se hagan cargo de ella.

Día tercero. Es el ejercicio de capilla. Tocarán la viola segunda del psalmo Beatus vir de D. Francisco Corselli, año de 1761, a 8 voces; hasta el gloria Patri. Está suelto y es por A, la, mi, re 3<sup>a</sup> menor de  $\frac{3}{4}$ . Transportarán los 6 compases primeros un punto bajo, y después un punto alto

Ejercicios para violín. En los días 18, 19 y 20

Día primero. Tocarán una sonata a su elección

Día Segundo. Tocarán la sonata de oposición, compuesta para este examen por el dicho D. Juan Oliver. Y se les dará cinco minutos para que se hagan cargo de ella.

Día tercero. El ejercicio de capilla. Tocarán toda la Gloria de la misa Vigilate a 4 voces solas de Dn. Francisco Corselli y después el Incarnatus de ella, hasta el Crucifixus. Este incarnatus es por D.la, sol, re 3<sup>a</sup> menor y transportarán los tres primeros compases un punto bajo y después un punto alto.

Eligieron estos ejercicios Dn. Antonio Ugena, Dn. José Lidón, Dn. Ramón Palaudarias, D. Juan Oliver y D. Pablo Nadal, nombrados para jueces examinadores por S. Em.<sup>a</sup> para esta oposición

Fueron opositores Dn. Francisco Balcaren, Dn. Calixto de Filipo y Dn. Cristóbal de Ronda, Dn. Pablo Rosquellas y Dn. Manuel Durán Ocón. Véase la vuelta

En la madrugada del día 11 falleció repentinamente Dn. Ramón Palaudarias, en cuyo día esta señalado para empezar los ejercicios de esta oposición y con esta novedad se suspendió todo hasta dar parte a S. Em.<sup>a</sup> para que en lugar de Palaudarias nombrase a otro examinador y declarase si se habían de proveer por esta oposición estas dos vacantes que al presente resultaban: S. Em.<sup>a</sup> nombró por examinador a Dn. Rafael García, violín y declaró que se habían de proveer dichas dos vacantes de violas que resultaban vacantes.

Con este motivo se alteró la distribución que se había dispuesto en cuanto a los días señalados para los respectivos ejercicios de viola, y violín, y se dispuso que el día 16 de agosto tocasen los opositores la sonata de viola de su elección; el día 17 por la mañana la sonata de repente, y por la tarde el ejercicio de capilla.

Que el día 18 y 19 acordasen con el acompañante la sonata a su elección de violín, que el día 20 la tocasen en la capilla, el 21 era vacante por ser domingo, el 22 la sonata de repente, y el 23 el ejercicio de capilla.

Dn. Pablo Rosquellas en 17 de abril de 1784

Dn. Francisco Balcaren en 11 de junio de 1782

Dn. Manuel Durán Ocón en 22 de septiembre de 1783

Dn. Calixto de Filipo en 14 de octubre de 1779

Dn. Cristóbal de Ronda, dispensado en 26 de mayo de 1766

Estos fueron los opositores a las dos plazas de viola, y violín en agosto de 1803

En cumplimiento de la venerada orden de V. Em.<sup>a</sup> dada en Madrid a 21 de julio último; y de la despachada en San Ildefonso a 12 del corriente, los cinco que abajo firmamos, hemos oído y examinado en los instrumentos de la viola y violín, como V. Em.<sup>a</sup> nos previene, a los cinco opositores que han concurrido a la oposición ejecutada para proveerse las dos plazas de violas vacantes en la Real Capilla, con ascenso a la clase de violines, por resulta de los ascensos hechos por el fallecimiento de Dn. Vicente Ongay y posteriormente por el de Dn. Ramón Palaudarias, violinistas de ella. Y a consecuencia de este examen, que ha sido con todo rigor en la profesión y con arreglo en sus ejercicios a lo que siempre se ha practicado (primero fue el de viola y después el de violín) pasamos a prestar el juramento de fidelidad acostumbrado en manos de Dn. José Isasi receptor de la misma Real Capilla, y a formar el juicio comparativo y graduación siguiente: con arreglo a las cualidades de suficiencia, destreza y tono que cada opositor ha manifestado en estos dos de instrumentos

En primer lugar a Dn. Francisco Balcaren.

En segundo lugar a Dn. Calixto de Filipo y a Dn. Christóbal Ronda.

En tercero lugar a Dn. Pablo Rosquellas.

Este es nuestro dictamen que sentimos justo en nuestras conciencias, y unánimes y conformes hacemos presente a V. Em.<sup>a</sup> con el debido respeto.

Madrid 25 de agosto de 1803.

Emmo. Señor

B. Ls. M.s de V. Em.<sup>a</sup> Dn. Antonio Ugena, Dn. José Lidón, Dn. Juan Oliver, Dn. Pablo Rosquellas, Dn. Rafael García.

## **APÉNDICE IV**

---

### **EDICIÓN CRÍTICA**

### **OBRAS INSTRUMENTALES DE OPOSICIÓN**



[1]  
Sonata a violino solo

(1760)

Francisco Correlli

Adagio

[Violín]

[Bajo]

5

8

10

12

16

19

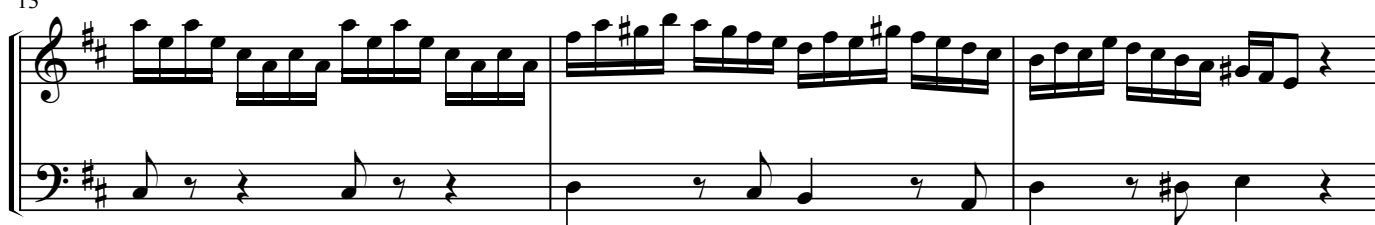
**Vivo**

4

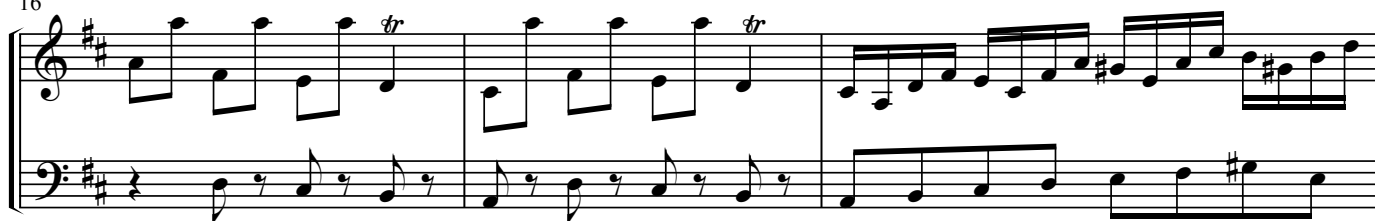
7

10

13



16



19



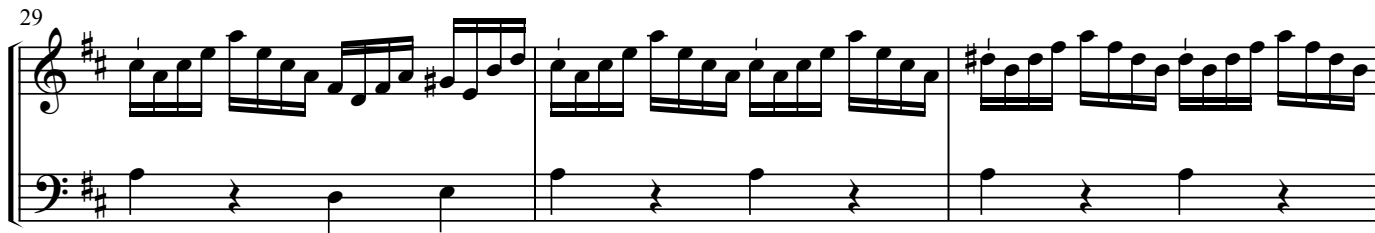
23



26



29



32

35

38

41

44

47



51

*ad libitum*  
*la 2ª vez*

**Andantino sostenuto**

5

9

13

*p*

16

*f*

20

*p e cresc.*

*f*

*tr.*

24

*tr.*

*tr.*

28

31

*p*

*f*

*tr.*

*p*

34

*f*

*tr.*

*f*

**Presto**

*3*

6

Musical notation for measures 6-10. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measures 6-10 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

11

Musical notation for measures 11-15. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measures 11-15 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

16

Musical notation for measures 16-20. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measures 16-20 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

21

Musical notation for measures 21-25. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measures 21-25 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

26

Musical notation for measures 26-31. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measures 26-31 show a melodic line in the treble and a supporting bass line, ending with a repeat sign.

32

Musical notation for measures 32-36. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measures 32-36 show a melodic line in the treble and a supporting bass line, starting with a repeat sign.

37

Measures 37-41. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Treble staff contains eighth and sixteenth notes. Bass staff contains quarter and eighth notes.

42

Measures 42-46. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Treble staff contains eighth and sixteenth notes. Bass staff contains quarter and eighth notes.

47

Measures 47-51. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Treble staff contains eighth and sixteenth notes. Bass staff contains quarter and eighth notes.

52

Measures 52-57. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Treble staff contains eighth and sixteenth notes. Bass staff contains quarter and eighth notes.

58

Measures 58-63. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Treble staff contains eighth and sixteenth notes. Bass staff contains quarter and eighth notes.

64

Measures 64-69. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Treble staff contains eighth and sixteenth notes. Bass staff contains quarter and eighth notes. Ends with a double bar line.

[2]  
Sonata a violino solo  
(1765)

Francisco Corselli

Grave

[Violín]

[Bajo]

4

7

9

13

16

6<sup>b</sup> 5 3<sup>#</sup> 6 6<sup>#</sup>

18

4<sup>#</sup> 6 6<sup>#</sup> 3<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 6/4 5 3<sup>#</sup>

### Allegro

4

6 4

7

3<sup>#</sup> 6 5 6 5 6

10

7/5 3<sup>#</sup> 7/5 3<sup>#</sup>

14

3#

17

6 5 6 3# 6 6 5

20

6 3# 3# 6 6# 6

23

6 5 3# 6 5 3#

26

6 6 6#

29

3# 3#

32

3#

35

6 6 6 6 13

38

tr 13

41

7 7

44

7

47

6 6 5 5 3 6 6 5 5



50

53

Andantino

5

9

13

16

3 6 6 5

20

3 3 6 3# 6

25

7 3# 8 7 3# 8 7 8 7

29

8 7 3# 3# 6 6

33

6 5 4 3# 5 3# 6 5 7 6 6 7 6 3# 6 6 5 3# 6 6 3#

**Presto**

4

7

10

13

17

22

27

5 5 3# 5 $\flat$  3#

31

34

6# 7 3#

38

6# 7 3# 3#

42

3# 3 $\flat$  3#

46

3# 7 7 5 3# 7

50

5# 3# 6 5 5 3 6 7 3# 6 7

53

7 7 4 3 6

57

*p* *f*

6 4 3 6 6 4 3

61

*tr*

65

69

[3]  
Sonata a violino solo

(1768)

Francisco Corselli

Adagio non troppo

[Violín]

[Bajo]

3

5

*p* *f* *p*

*cresc.* *il*

7

*f* *p* *f p* *f p*

10

*f*

*tr*

13

*p* *rinf.* *p* *rinf.*

16

*p* *rinf.*

19

*p* *f* *p*

21

*cresc.* *il* *f*

23

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

26

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Allegro

5

10

15

20

26

*p*

*f*

*f*



31

31

*p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p*

36

*f* *f* *p*

*f* *p*

41

*f* *f* *p*

*f* *p*

47

*f* *f* *p*

*f* *p*

54

*f* *f* *p*

*f* *p*

*cresc.* *il*

61

*f* *f* *p*

*f* *p*

67 *tr*

72

72

77

77

82

82

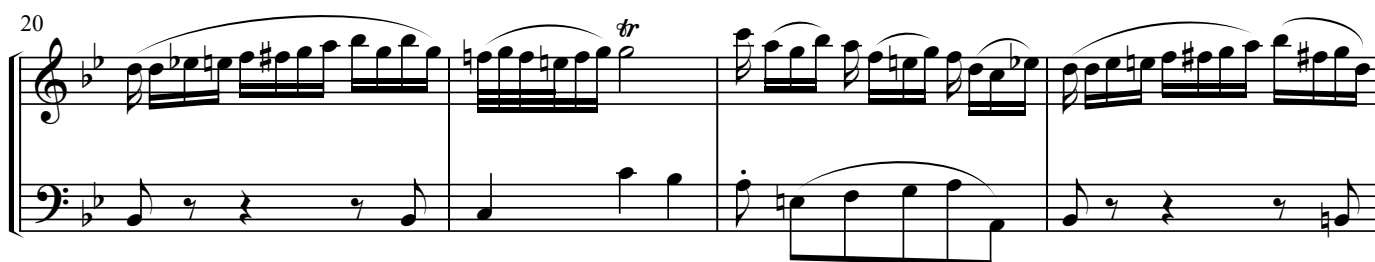
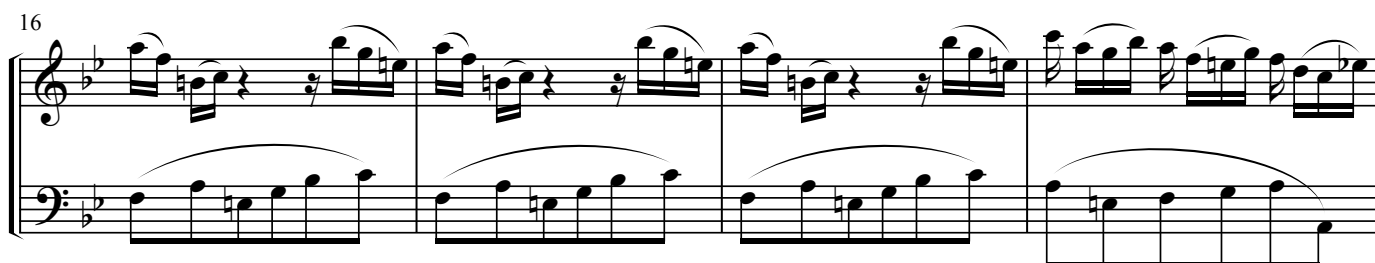
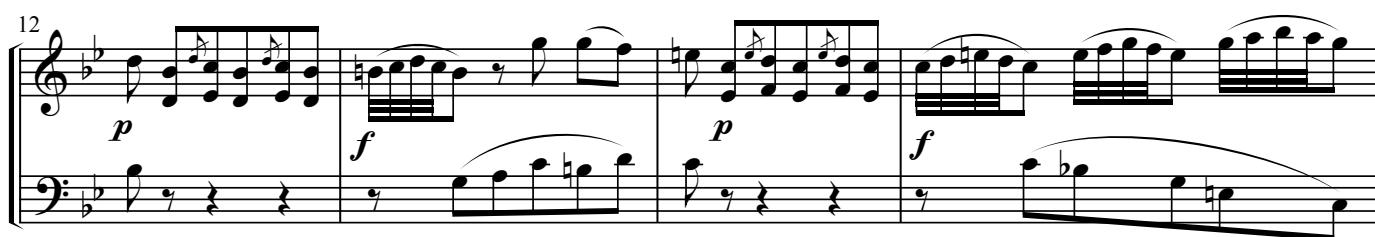
88

88

93

93

Cantabile e Andante



30

34

38

45

49

**Allegro**

6

12

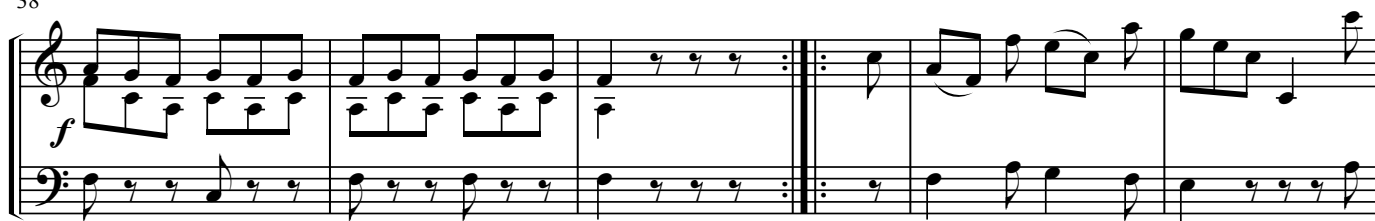
16

21

26

32

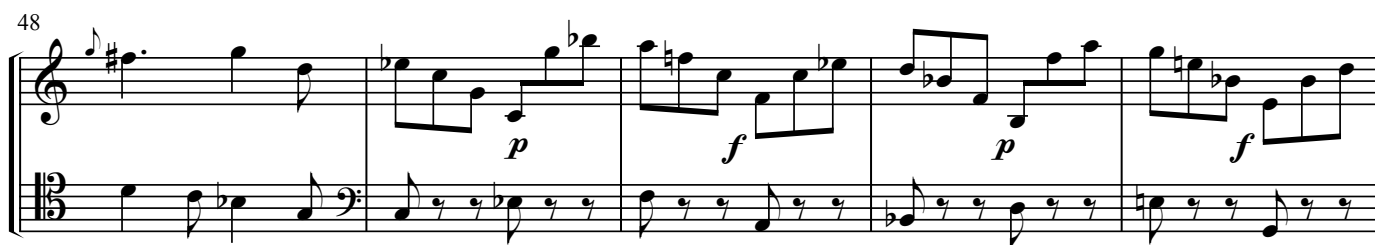
38



43



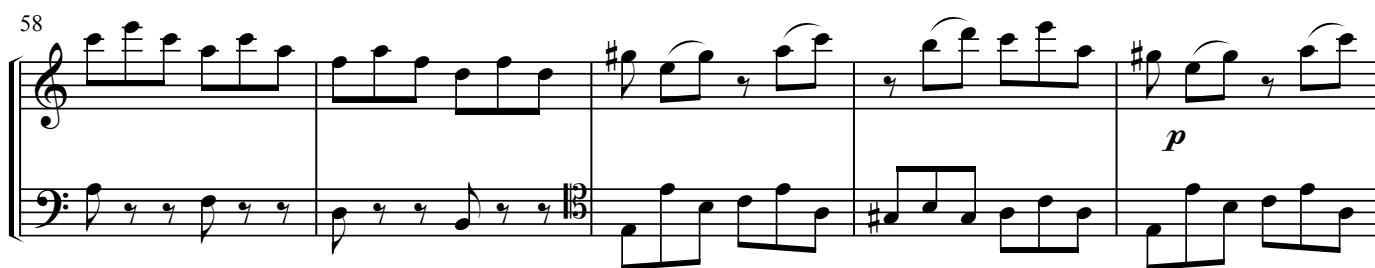
48



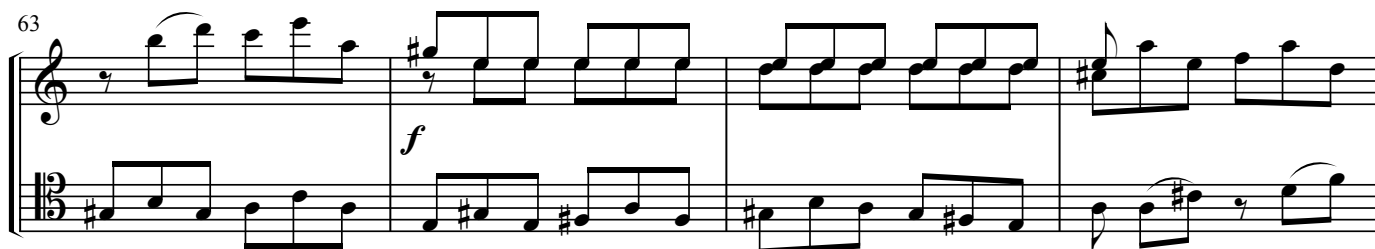
53



58



63



67

*p* *f*

71

74

77

81

*p* *f*

85

[4]  
Sonata de Violín solo  
(1770)

Francisco Corbelli

Cantable, y con expresión

[Violín]

[Bajo]

3

*p*

5

*f* *p* *f* *p*

7

*f* *p* *f*

9

*p* *f* *tr* *tr*



Para la 2ª parte

*p* *f* *p* *f*

13

*f* *p*

15

*f* *p* *f*

17

*p* *f* *p* *f*

19

*p* *f*

Para concluir

Allegro

2

5

8

12

15

18

21

*p*

24

*f*

27

30

33

36

39

43

46

49

52

55

A musical score for a piece titled "Andantino y con expresión". The score is written for a piano and features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. The music is characterized by a slow, expressive tempo. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

4

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, and then a quarter note G4. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note G4 and a half note A4-B4. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by a half note A2-B2, and then a quarter note G2. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note G2 and a half note A2-B2. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic. The piece is identified as 'The Rose Tree' in the original image.

7

*p* *f*

[illegible]

19

*p* *f* *más f* *p*

22

*f* *p*

25

*f* *p*

28

*f*

32

*p*

35

*f*

38

Musical score for measures 38-41. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. Measure 38 features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 39 has a forte (*f*) dynamic. Measure 40 has a piano (*p*) dynamic. Measure 41 ends with a repeat sign.

**Presto***suelto*

Musical score for measures 42-45. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. The tempo is marked **Presto** and the articulation is *suelto*. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady quarter-note accompaniment.

6

Musical score for measures 46-50. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measure 46 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 47-49 alternate between piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. Measure 50 ends with a repeat sign.

11

Musical score for measures 51-55. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measures 51-54 feature a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 55 ends with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign.

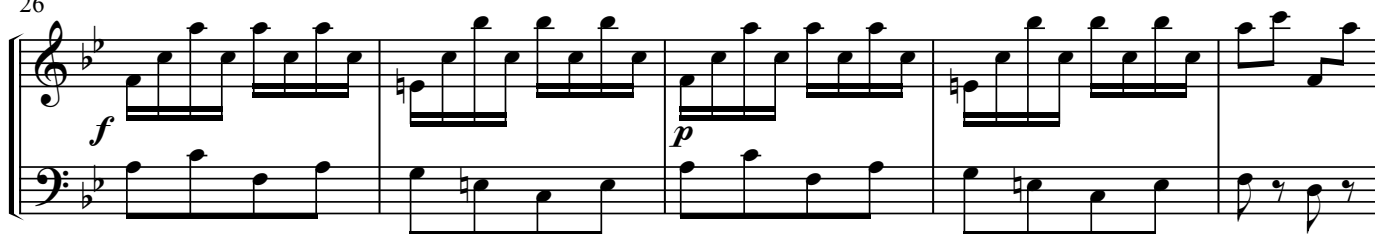
16

Musical score for measures 56-60. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measures 56-59 alternate between piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. Measure 60 ends with a repeat sign.

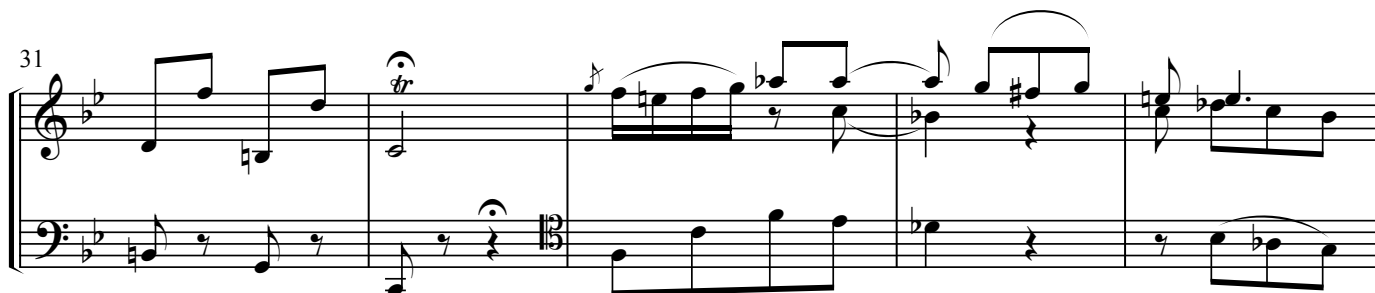
21

Musical score for measures 61-65. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measures 61-64 feature a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 65 ends with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign.

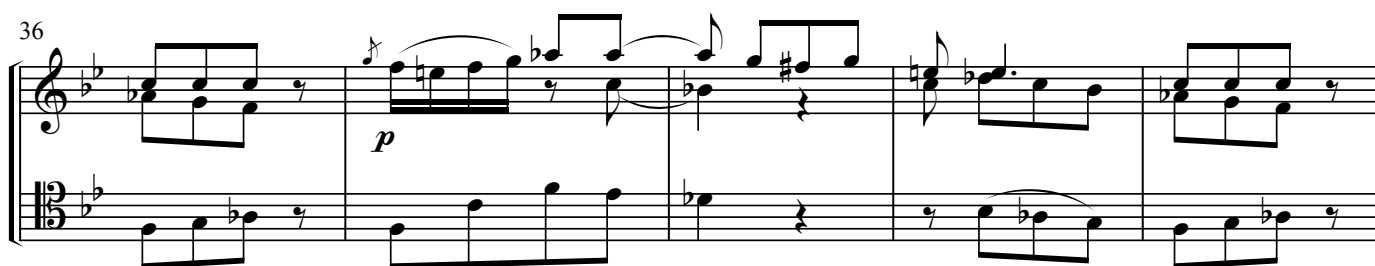
26



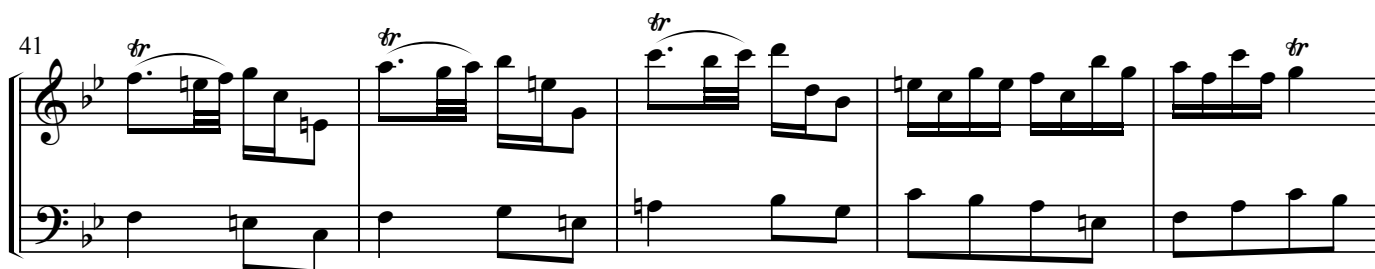
31



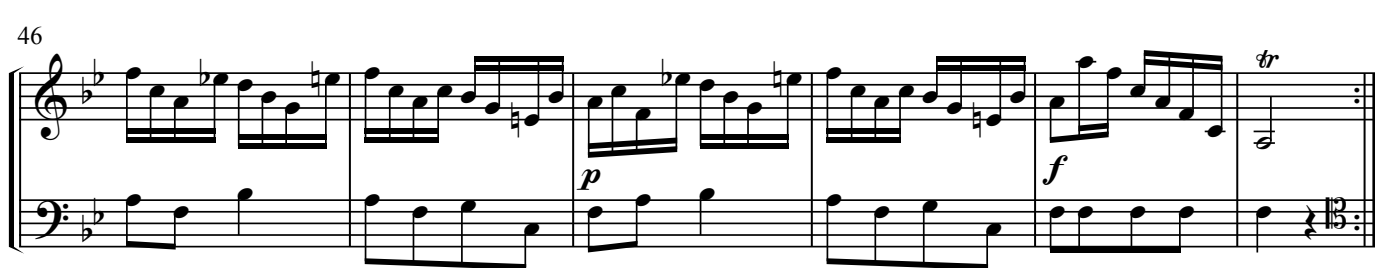
36



41



46



52





57

62

67

72

77

82

87

Trill

92

*p*

96

*f*

Trill

100

Trill

Trill

Trill

104

*p*

108

Trill

[5]  
Concertino a 4 instrumentos de cuerda  
(1770)

Francisco Correlli

**Allegretto**

[Violín I]

[Violín II]

[Viola]

[Bajo]

3

6

6

5

3

3

6

6

6

6

7

7

*p*

6

*p*

3

*p*

*p*

9

9

*f*

*sf*

6

3

*f*

*f*

11

11

*sf*

6

3

*tr*

*tr*

13

*p*

*p*

*p*

*p*

==

15

*f*

*f*

*f*

*f*

==

17

19



21



24

26

3 *f* 6 6 6 6

*f*



28

This image shows measures 28 and 29 of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. The score is written for four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Cello and Double Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 28 features a sixteenth-note triplet in the Violin I part, a quarter note in Violin II, and a half note in the Cello/Double Bass. Measure 29 continues the melodic lines, with a sixteenth-note triplet in Violin I and a half note in the Cello/Double Bass. The Violin II part has a quarter note in measure 28 and a half note in measure 29. The Cello/Double Bass part has a half note in measure 28 and a half note in measure 29.



30

A musical score for 'The Rose Tree' in G major, 3/4 time. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). The first staff (Treble 1) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melody with a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a half note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The second staff (Treble 2) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melody with a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a half note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The third staff (Bass 1) begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a melody with a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a half note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The fourth staff (Bass 2) begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a melody with a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a half note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the first eight notes of the melody, and the second measure contains the last four notes. The score ends with a double bar line and repeat dots. The tempo is marked 'p' (piano).

Andantino

The first system of the musical score for 'Andantino' consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of note values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Trills are indicated by 'tr' above certain notes in the first, second, and third staves. The system concludes with a double bar line.



The second system of the musical score for 'Andantino' consists of four staves. The notation continues from the first system, featuring similar note values and trills. The system concludes with a double bar line.



The third system of the musical score for 'Andantino' consists of four staves. The notation continues from the second system, featuring similar note values and trills. The system concludes with a double bar line.



16

16

17

18

19

*p*

*p*

*p*

*p*

20

20

21

22

23

*f*

*p*

*pp*

*f*

*p*

*pp*

*f*

*p*

*pp*

25

25

26

27

28

*f*

*f*

*f*

*f*

30

Musical score for measures 30-35. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several slurs and ties across measures. The first staff has a melodic line with some grace notes. The second staff has a more active line with many eighth notes. The third and fourth staves provide harmonic support with longer note values and some slurs.



36

Musical score for measures 36-40. The score continues with the same four-staff layout and key signature. Measures 36-40 show a continuation of the melodic and harmonic themes, with some new rhythmic patterns in the second staff. The music concludes with a final measure in measure 40.



41

Musical score for measures 41-45. The score continues with the same four-staff layout and key signature. Measures 41-45 show a continuation of the melodic and harmonic themes, with some new rhythmic patterns in the second staff. The music concludes with a final measure in measure 45. There are dynamic markings 'p' (piano) in measures 43, 44, and 45.

46

*f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

==

Vivo, ma non precipitato

==

8

15

Musical score for measures 15-20. The score is written for four staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), Bass (Right Hand), and Bass (Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and a fermata over the first measure of the right-hand treble staff.

==

21

Musical score for measures 21-26. The score is written for four staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), Bass (Right Hand), and Bass (Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and a fermata over the first measure of the right-hand treble staff.

==

27

Musical score for measures 27-31. The score is written for four staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), Bass (Right Hand), and Bass (Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and a fermata over the first measure of the right-hand treble staff.

32

Musical score for measures 32-37. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex interplay of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A double bar line is present at the end of measure 37.

38

Musical score for measures 38-43. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. A double bar line is present at the end of measure 43.

44

Musical score for measures 44-48. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. A double bar line is present at the end of measure 48.

49

Musical score for measures 49-54. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in the key of D major (two sharps). Measure 49 features a melodic line in the upper treble staff with a trill (tr) on the final note. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

55

Musical score for measures 55-59. The score continues on four staves in D major. Measures 55-59 show a continuation of the melodic and harmonic themes, with the upper treble staff featuring more complex rhythmic figures. The system concludes with a double bar line.

60

Musical score for measures 60-65. The score continues on four staves in D major. Measures 60-65 show a continuation of the melodic and harmonic themes, with the upper treble staff featuring more complex rhythmic figures. The system concludes with a double bar line.

66

Musical score for measures 66-71. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the right-hand staves. The left-hand staves provide a more rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. A double bar line is present at the end of measure 71.

72

Musical score for measures 72-75. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues with a similar texture to the previous system, featuring rapid sixteenth-note passages in the right hand and more sustained lines in the left hand. A double bar line is present at the end of measure 75.

76

Musical score for measures 76-80. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music concludes with a final measure (80) featuring a whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand. A double bar line is present at the end of measure 80.

(1771)

## Allegretto

© Judith Ortega, 2009.



12

*p* 6 6 *f*

*p* *f*

14

16

*tr*

18

21

24

26 *p* *f* *p* *f*

28 *tr*

31

33 *p* *p*

35 *f* *f* *tr*

37

Affettuoso

Measures 1-6 of the musical score. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the right hand features a mix of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked 'Affettuoso'.

Measures 7-11. Measure 7 begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. Measure 8 features a forte (*f*) dynamic in the right hand. The piece continues with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Measures 12-16. Measures 13 and 15 contain trill markings (*tr*) over the notes G# and A. The right hand melody is characterized by a series of eighth-note runs and trills, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Measures 17-21. The right hand features a series of quarter and eighth notes, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The piece maintains its 'Affettuoso' tempo.

Measures 22-26. The right hand melody consists of quarter and eighth notes, with some measures containing rests. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 27-30. Measure 29 features a trill marking (*tr*) over the note G#. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

31

36

40

45

50

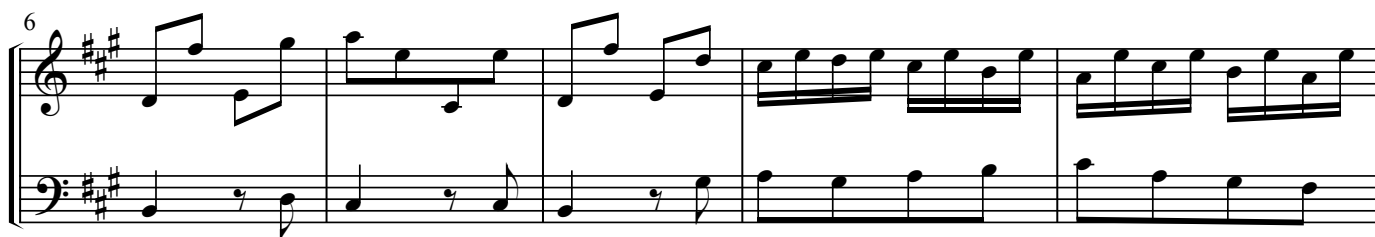
56

Vivo

*suelto siempre*



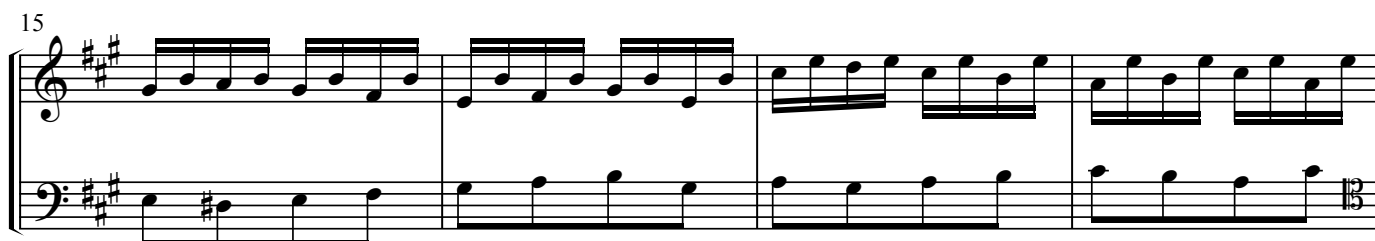
6



11



15



19



23



27

tr

*p*

32

*p* *f* *p*

37

*f* *f*

41

45

tr

49

53

Musical notation for measures 53-56. Measure 53: Treble clef has an eighth-note triplet (F#, G#, A) followed by an eighth note (B) and a quarter note (C). Bass clef has a quarter rest followed by a quarter note (F#). Measure 54: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Measure 55: Treble clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Measure 56: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. A double bar line with repeat dots follows measure 56.

57

Musical notation for measures 57-61. Measure 57: Treble clef has an eighth-note triplet (F#, G#, A) followed by an eighth note (B) and a quarter note (C). Bass clef has a quarter rest followed by a quarter note (F#). Measure 58: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Measure 59: Treble clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Measure 60: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Measure 61: Treble clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F#) and a quarter rest.

62

Musical notation for measures 62-65. Measure 62: Treble clef has an eighth-note triplet (F#, G#, A) followed by an eighth note (B) and a quarter note (C). Bass clef has a quarter rest followed by a quarter note (F#). Measure 63: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Measure 64: Treble clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Measure 65: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest.

66

Musical notation for measures 66-69. Measure 66: Treble clef has an eighth-note triplet (F#, G#, A) followed by an eighth note (B) and a quarter note (C). Bass clef has a quarter rest followed by a quarter note (F#). Measure 67: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Measure 68: Treble clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Measure 69: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest.

70

Musical notation for measures 70-73. Measure 70: Treble clef has an eighth-note triplet (F#, G#, A) followed by an eighth note (B) and a quarter note (C). Bass clef has a quarter rest followed by a quarter note (F#). Measure 71: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Measure 72: Treble clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Measure 73: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest.

74

Musical notation for measures 74-77. Measure 74: Treble clef has an eighth-note triplet (F#, G#, A) followed by an eighth note (B) and a quarter note (C). Bass clef has a quarter rest followed by a quarter note (F#). Measure 75: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Measure 76: Treble clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F#) and a quarter rest. Measure 77: Treble clef has a quarter note (G#) and a quarter rest. Bass clef has a quarter note (G#) and a quarter rest.

78

78 79 80 81

82

82 83 84 85 86 87

88

88 89 90 91 92

93

93 94 95 96 97

98

98 99 100 101 102

103

103 104 105 106



[7]

# Sonata a Violino e Violoncello

(1774)

Francisco Corselli

Andantino

[Violín]

[Violoncello]

2

4

6

8

*p*

*f*

*tr*

10

*p*

12

*f* *p* *f*

14

*p* *f*

17

*p* *f*

20

*p* *f*

22

*p* *f*

24

26

28

30

32

34

36

*f*

37

40

*p* *f* *p* *f*

43

45

Adagio

8

*f*

14

17

*tr.*

22

28

35

38

40

**Allegro con brio**

8

14

19

24

Measures 24-28. Treble clef features eighth-note runs with triplet markings. Bass clef provides a steady eighth-note accompaniment.

29

Measures 29-34. Treble clef features eighth-note runs. Bass clef provides eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking appears in measure 33.

35

Measures 35-38. Treble clef features eighth-note runs with accents. Bass clef provides eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking appears in measure 35.

39

Measures 39-43. Treble clef features eighth-note runs with trills (*tr*). Bass clef provides eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 42.

44

Measures 44-49. Treble clef features eighth-note runs with trills (*tr*). Bass clef provides eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 48.

51

Measures 51-55. Treble clef features eighth-note runs with trills (*tr*). Bass clef provides eighth-note accompaniment, including a trill (*tr*) in measure 51.

57

62

67

73

78

82



[8]

# [Concierto para Clarín y cuerda]

(1775)

Manuel Cavaza

**Allegro comodo**

Clarín

Violín I

Violín II

Viola

Bajo

==

3

6

8

10

12

*p* *f* *f* *p* *f*

*[p]* *f*

14

*poco f* *poco p* *poco f* *poco f* *poco f*

16

*p* *f* *f* *f* *f*

19

Musical score for measures 19-21. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves. Measures 19-21 show a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and more rhythmic patterns in the lower staves. Dynamics include forte (*f*), poco forte (*poco f*), and piano (*p*). A trill (*tr*) is marked in measure 20 on the second staff.

22

Solo

Musical score for measures 22-24. The score continues with five staves. Measures 22-24 show a continuation of the complex texture. Dynamics include piano (*p*), poco forte (*poco f*), and forte (*f*). A trill (*tr*) is marked in measure 22 on the second staff.

25

Musical score for measures 25-27. The score continues with five staves. Measures 25-27 show a continuation of the complex texture. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and poco forte (*poco f*). A trill (*tr*) is marked in measure 25 on the first staff.



37

*tr*

*poco f*

*poco f*

*poco f*

40

*sfz*

*p*

*sfz*

*p*

*sfz*

*p*

43

*tr*

*poco f*

*p*

*f*

*poco f*

*p*

*f*

*f*

46

*poco f*  
*poco f*  
*poco f*  
*poco f*

49

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

51

*f*  
*tr*  
*tr*

53

Solo

tr

*sfz*

*sfz*

*sfz*

56

*p*

*sfz*

*sfz*

*p*

*poco f*

*sfz*

*sfz*

*p*

*sfz*

59

*f*

*p*

*tr*

*f*

*p*

*sfz*

*tr*



62

tr

*f* *p* *p* *f* *p*

65

*f* *p* *p* *f* *p*

67

*f* *f* *f* *f*

69 Solo

Measures 69-71. The first staff contains a solo melody. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand. Dynamics include *p*, *poco f*, and *f*.

72

Measures 72-74. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and quarter-note patterns in the left hand.

75

Measures 75-77. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and quarter-note patterns in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

78

tr tr

*p* *p* *p*

*p* *f* *p*

81

*f* *tr* *p*

83

*f* *f* *f* *poco f* *f* *poco f*

*tr*

86

*f* *p*

89

*f*

91

*tr* *poco f* *f* *tr*

[9]  
Sonata de Violín solo

(1776)

Francisco Corselli

**Largo**

[Violín]

[Bajo]

7

**Presto**

12

16

21

*p* *f* *p* *f*

This musical score is for the first movement of the Sonata de Violín solo by Francisco Corselli. It begins with a 'Largo' tempo and a key signature of two sharps (F# and C#). The first system shows measures 1 through 6, with the violin part featuring a melodic line and the bass part providing a steady accompaniment. The second system, starting at measure 7, is marked 'Presto' and contains measures 7 through 11. This section is characterized by rapid sixteenth-note passages in the violin, often grouped in threes. The third system, measures 12 through 15, continues the fast tempo with more intricate violin figures. The fourth system, measures 16 through 20, shows a change in texture with some chords and slower-moving lines. The fifth system, measures 21 through 25, concludes the excerpt with a series of sixteenth-note runs in the violin, marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics.

27

30

33

36

39

44

48

*p*

51

*f*

55 **Largo**

**Largo**

61 **Presto**

**Presto**

65

3

68

3

71

Measures 71-76: Treble clef, key of D major. Measure 71: Chords D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 72: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 73: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 74: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 75: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 76: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4.

77

Measures 77-80: Treble clef, key of D major. Measure 77: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 78: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 79: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 80: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4.

81

Measures 81-84: Treble clef, key of D major. Measure 81: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 82: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 83: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 84: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4.

85

Measures 85-87: Treble clef, key of D major. Measure 85: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 86: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 87: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4.

88

Measures 88-90: Treble clef, key of D major. Measure 88: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 89: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 90: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4.

91

Measures 91-94: Treble clef, key of D major. Measure 91: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 92: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 93: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4. Measure 94: D4-F#4-A4, D4-F#4-A4, D4-F#4-A4.



95

100

103

### Andantino

5

8

11

*p* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *rinf.* *f* *p*

16

*tr.* *p* *rinf.* *ff* *p* *rinf.*

21

26

*rinf.* *p* *f* *p*

30

*f* *p* *f* *p* *rinf.*

33

*tr.* *p* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *rinf.*

37 *f* *p* *tr*

*Vivo* *tr* *p* *p*

5 *f* *f*

8

11

14

17

6 6 6 6 6 6

20

tr 3

24

*p* 6 6 6 6 6 6

28

*p* 6 6 6 6 *f* *f* 6

34

*p* 3 3 6

38

*f* 6 6 6 6 *f*

42

46

50

53

57

61

[10]

# Sonata de Flauta travesera y Bajo

(1777)

Manuel Cavaza

**Allegro con gusto y comodidad**

[Flauta]

[Bajo]

The musical score is written for Flute and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is 'Allegro con gusto y comodidad'. The score consists of 11 measures. Measures 1-3 show the initial entry of both instruments. Measures 4-6 continue the melodic development in the flute. Measures 7-9 feature a more complex rhythmic pattern in the flute with sixteenth notes. Measure 10 includes a trill (tr) in the flute. Measure 11 concludes the short excerpt.

14

17

19

21

23

26

28

*tr*  
*p*  
*f*

31

34

36

38

40



42

46

49

52

56

59

61

*p*

64

66

**Largo**

4

7

10

Measures 10-12. Treble clef: Measure 10 has eighth-note runs and trills. Measure 11 continues the eighth-note runs. Measure 12 has a trill. Bass clef: Measure 10 has a steady eighth-note accompaniment. Measure 11 continues the eighth-note accompaniment. Measure 12 has a steady eighth-note accompaniment.

13

Measures 13-15. Treble clef: Measure 13 has eighth-note runs and trills. Measure 14 continues the eighth-note runs. Measure 15 has eighth-note runs. Bass clef: Measure 13 has a steady eighth-note accompaniment. Measure 14 continues the eighth-note accompaniment. Measure 15 has a steady eighth-note accompaniment.

16

Measures 16-18. Treble clef: Measure 16 has eighth-note runs and trills. Measure 17 continues the eighth-note runs. Measure 18 has eighth-note runs. Bass clef: Measure 16 has a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 continues the eighth-note accompaniment. Measure 18 has a steady eighth-note accompaniment.

19

Measures 19-22. Treble clef: Measure 19 has eighth-note runs and trills. Measure 20 continues the eighth-note runs. Measure 21 has eighth-note runs. Measure 22 has eighth-note runs. Bass clef: Measure 19 has a steady eighth-note accompaniment. Measure 20 continues the eighth-note accompaniment. Measure 21 has a steady eighth-note accompaniment. Measure 22 has a steady eighth-note accompaniment.

23

Measures 23-24. Treble clef: Measure 23 has eighth-note runs and trills. Measure 24 continues the eighth-note runs. Bass clef: Measure 23 has a steady eighth-note accompaniment. Measure 24 continues the eighth-note accompaniment.

25

Measures 25-27. Treble clef: Measure 25 has eighth-note runs and trills. Measure 26 continues the eighth-note runs. Measure 27 has eighth-note runs. Bass clef: Measure 25 has a steady eighth-note accompaniment. Measure 26 continues the eighth-note accompaniment. Measure 27 has a steady eighth-note accompaniment.

28

28 29 30 31

32

32 33 34 35

36

36 37 38 39

40

40 41 42 43

45

44 45 46 47

49

48 49 50 51

53

57

61

66

69

72

**Allegro regular**

Measures 1-5 of the first system. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of dotted half notes and eighth notes, while the bass line provides a steady accompaniment of eighth and quarter notes.

Measures 6-11 of the first system. The melody continues with eighth-note patterns and slurs, and the bass line maintains its accompaniment.

Measures 12-18 of the first system. The melody features more complex eighth-note figures and slurs, with the bass line providing harmonic support.

Measures 19-24 of the first system. The melody includes sixteenth-note passages and slurs, leading to a key change to three sharps (F#, C#, and G#) in the final measure.

**Allegro a media voz, y gusto**

Measures 25-30 of the second system. The music is in 3/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs, with a fermata in the final measure.

Measures 31-36 of the second system. The melody continues with eighth-note patterns and slurs, and the bass line provides a steady accompaniment.

37

43

48

53

58

**Allegro como antes**

68

73

78

83

89

**Allegro como antes y a media voz**

95



100

105

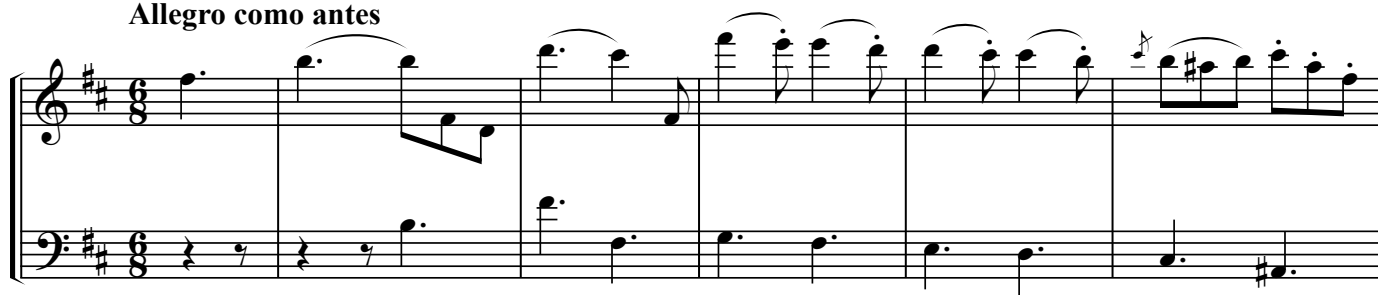
110

115

120

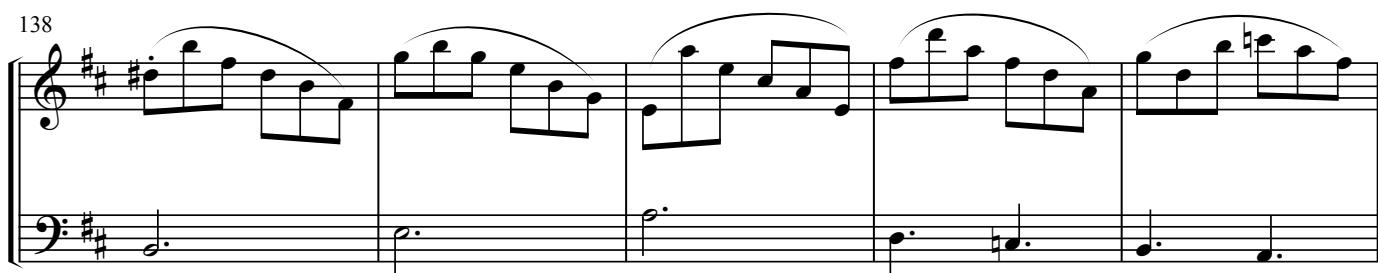
126

**Allegro como antes**



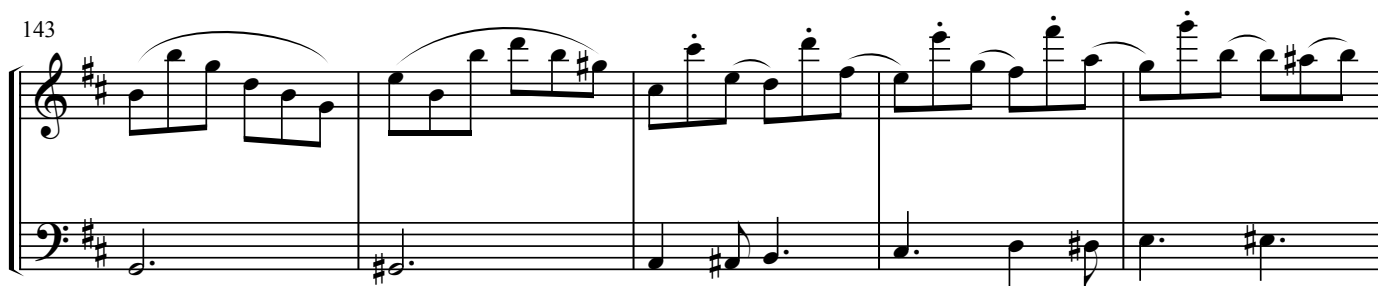
First system of music, measures 128-132. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The melody in the treble clef consists of dotted half notes and eighth notes, often beamed together. The bass line provides a simple harmonic accompaniment with dotted half notes and eighth notes.

138



Second system of music, measures 133-137. The melody continues with eighth-note patterns, some beamed in groups of four. The bass line remains consistent with the previous system.

143



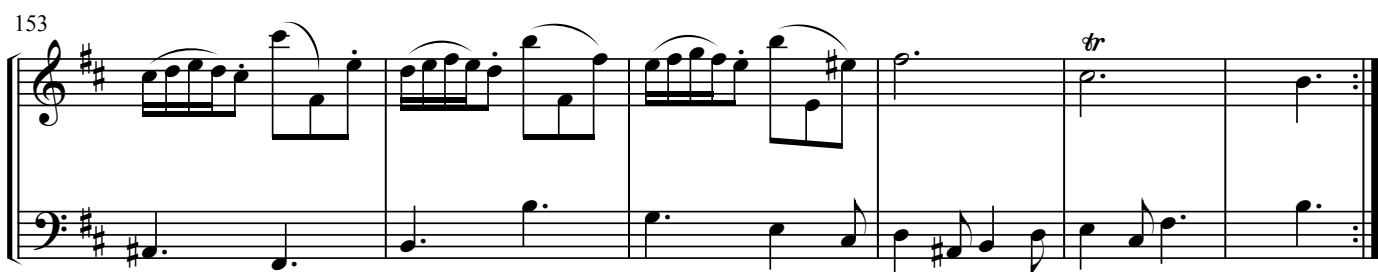
Third system of music, measures 138-142. The melody features more complex eighth-note runs. The bass line continues its accompaniment.

148



Fourth system of music, measures 143-147. The melody shows a continuation of the eighth-note patterns. The bass line includes some chromatic movement.

153



Fifth system of music, measures 148-152. The melody includes sixteenth-note passages. The system concludes with a double bar line and repeat dots. A trill (tr) is marked above the final note of the melody in the fifth measure of this system.

[11]

# Sonata de Oboe

(1777)

Manuel Cavaza

**Andante gustoso**

[Oboe]

[Bajo]

3

6

*p* *sfz* *f*

9

11

The musical score is written for Oboe and Bass. The Oboe part is in the treble clef, and the Bass part is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Andante gustoso'. The score consists of 11 measures. Measure 1 starts with a whole rest for the Oboe and a half note G2 for the Bass. Measures 2-3 show a melodic line in the Oboe and a supporting line in the Bass. Measures 4-5 continue the melodic development. Measure 6 is marked with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the Oboe. Measures 7-8 show a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 9 is marked with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the Oboe. Measure 10 continues the melodic line. Measure 11 ends with a half note G2 in the Bass and a whole rest for the Oboe.

13

16

19

21

23

25

28

Measures 28-29. Treble clef: eighth-note runs with slurs. Bass clef: quarter and eighth notes.

30

Measures 30-31. Treble clef: sixteenth-note runs with slurs and a flat. Bass clef: quarter notes.

32

Measures 32-33. Treble clef: sixteenth-note runs with slurs and a piano (*p*) dynamic. Bass clef: quarter notes.

35

Measures 35-36. Treble clef: sixteenth-note runs with slurs and a 6-measure rest. Bass clef: quarter notes.

37

Measures 37-39. Treble clef: sixteenth-note runs with slurs, trills (*tr*), and a 7-measure rest. Bass clef: quarter notes.

40

Measures 40-41. Treble clef: sixteenth-note runs with slurs. Bass clef: quarter notes.

42 *tr*

44

46

49

51

54 *tr*

57

59

62

65

Andantino y con gusto

6

12

System 12-16: Treble and bass staves in B-flat major. Measures 12-16 show a continuous melodic line in the treble with eighth-note patterns and a supporting bass line with dotted rhythms.

17

System 17-22: Treble and bass staves. Measures 17-22 continue the melodic development with more complex eighth-note figures and rests in the bass.

23

System 23-28: Treble and bass staves. Measures 23-28 feature a more active bass line with eighth-note patterns, while the treble continues with melodic fragments.

29

System 29-34: Treble and bass staves. Measures 29-34 show a return to a more active treble line with eighth-note patterns, supported by a steady bass line.

35

System 35-40: Treble and bass staves. Measures 35-40 include a key signature change to C major (indicated by a natural sign on the F) and a change to 3/4 time (indicated by a '3' over the bass staff). The system ends with a repeat sign.

41

System 41-46: Treble and bass staves. Measures 41-46 include dynamic markings: *poco f*, *p*, and *f*. The system concludes with a repeat sign.



46 *tr*

Measures 46-51. Treble clef: Measure 46 has a trill on G4. Measures 47-51 show continuous sixteenth-note runs with slurs and ties. Bass clef: Measure 47 has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3). Measures 48-51 continue with sixteenth-note patterns and slurs.

52

Measures 52-56. Treble clef: Measure 52 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measures 53-56 continue with sixteenth-note patterns and slurs. Bass clef: Measure 53 has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3). Measures 54-56 continue with sixteenth-note patterns and slurs.

57

Measures 57-60. Treble clef: Measure 57 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measures 58-60 continue with sixteenth-note patterns and slurs. Bass clef: Measure 58 has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3). Measures 59-60 continue with sixteenth-note patterns and slurs.

61 *tr* *tr* *tr* *tr*

Measures 61-65. Treble clef: Measures 61, 62, 63, and 64 each have a trill. Measures 65 continues with sixteenth-note patterns and slurs. Bass clef: Measures 62 and 63 have trills. Measures 61, 64, and 65 continue with sixteenth-note patterns and slurs.

66

Measures 66-71. Treble clef: Measure 66 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measures 67-71 continue with sixteenth-note patterns and slurs. Bass clef: Measure 67 has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3). Measures 68-71 continue with sixteenth-note patterns and slurs.

72

Measures 72-77. Treble clef: Measure 72 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measures 73-77 continue with sixteenth-note patterns and slurs. Bass clef: Measure 73 has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3). Measures 74-77 continue with sixteenth-note patterns and slurs.

78

84

90

96

102

**Allegro a comodidad y con gusto**

8

15

20

25

32

38

44

50

56

63

69

75

80

*sfz*

86

91

96

102

109

115

System 115: Treble and bass staves. Treble staff starts with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, followed by a whole note D5 with a trill (tr) above it. Bass staff starts with a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, followed by a whole note C3. The system continues with various eighth and quarter notes in both staves.

123

System 123: Treble and bass staves. Treble staff features eighth-note patterns and quarter notes. Bass staff features eighth-note patterns and quarter notes. The system continues with various eighth and quarter notes in both staves.

131

System 131: Treble and bass staves. Treble staff features eighth-note patterns and quarter notes. Bass staff features eighth-note patterns and quarter notes. The system continues with various eighth and quarter notes in both staves.

138

System 138: Treble and bass staves. Treble staff starts with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, followed by a whole note D5 with a trill (tr) above it. Bass staff starts with a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, followed by a whole note C3. The system continues with various eighth and quarter notes in both staves.

144

System 144: Treble and bass staves. Treble staff features eighth-note patterns and quarter notes. Bass staff features eighth-note patterns and quarter notes. The system continues with various eighth and quarter notes in both staves.

151

System 151: Treble and bass staves. Treble staff starts with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, followed by a whole note D5 with a trill (tr) above it. Bass staff starts with a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, followed by a whole note C3. The system continues with various eighth and quarter notes in both staves.

[12]

# Sonata de Viola sola

(1778)

Felipe de los Ríos

Andante

The musical score is written for Viola and Bass (Bajo) in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score consists of five systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the Viola and Bajo parts. The second system (measures 6-9) features a Viola part with a *p* (piano) dynamic. The third system (measures 10-13) features a Viola part with a *f* (forte) dynamic. The fourth system (measures 14-17) features a Viola part with alternating *f* and *p* dynamics. The fifth system (measures 18-21) features a Viola part with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs.

21

25

29

33

37

41



45

*poco f*

49

*f*

52

*poco f*

56

*poco f*

60

*p*

65

69

*p*

73

*f*

76

*p cresc.* *f più* *f* *f*

80

84

*p*

88

*f* 3 3 3 3

92

96

100

104

108

112

Adagio no muy lento

Measures 1-3 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and some grace notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 4-6. Measure 4 begins with a measure rest in the right hand. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

Measures 7-9. Measure 7 starts with a measure rest in the right hand. The right hand has a mix of eighth and sixteenth notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Measures 10-12. Measure 10 begins with a measure rest in the right hand. The right hand features a series of beamed sixteenth notes. The left hand plays eighth notes, with a key signature change to two flats at the end of the system.

Measures 13-14. Measure 13 starts with a measure rest in the right hand. Both hands feature complex sixteenth-note passages. The left hand has a key signature change to two flats at the end of the system.

Measures 15-17. Measure 15 begins with a measure rest in the right hand. The right hand has a series of beamed sixteenth notes. The left hand plays eighth notes, with a key signature change to two flats at the end of the system.

17

This image shows measures 17 and 18 of the musical score. Measure 17 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note G4 and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note G3 and a quarter note F3. Measure 18 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note G4 and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, followed by a half note G3 and a quarter note F3.

19

21

Example 10 (continued)

23

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, both in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The melody in the first staff features a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a sixteenth-note triplet marked with a '6'. The second staff provides a bass accompaniment with a steady eighth-note pattern in the first measure, followed by a more melodic line. The piece concludes with a final double bar line.

26

26

28

*Cadenza*

## Rondó

## Allegretto

**Allegretto**

1 *p*

5

9

13 *f* *fine*

17 *f* *p* *f* *p*

21 *f*

25

29

33

*p*

38

42

46

*f*

50

54

58

62

66

71



76

*p*

80

*f* *p*

85

89

93

*f*

97

102

106

110

115

119

122

125

*p* *f* *p* *f*

129

*p* *f* *f* *p* *p*

133

137

141

*f*

145

[13]

# Sonata de Fagot

(1780)

Joaquín Garisuain

**Allegro moderato**

[Fagot] [Bajo]

The musical score is written for Bassoon (Fagot) and Bass (Bajo) in 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score consists of five systems of two staves each. Measure numbers 7, 14, 21, and 26 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *p* (piano) in measure 4 and *f* (forte) in measures 8, 15, and 29. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

32

38

45

51

57

64

71

77

83

88

93

100

107

*f*

114

120

*f*

126

132

*p*

138

*f*

145

*f* *p* *f*

150

*p* *f*

**Larghetto**

6

11

*sfz* *p* *sfz*

16



21

25

28

33

**Allegretto**

7

13

System 13-18: This system contains six measures. The upper staff features a series of eighth-note chords and single notes, with a trill on the final measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a trill in the fifth measure.

19

System 19-24: This system contains six measures. The upper staff continues with eighth-note patterns and trills. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note runs and trills.

25

System 25-31: This system contains seven measures. The upper staff shows a mix of eighth-note chords and trills. The lower staff has a steady accompaniment of eighth notes with some trills.

32

System 32-38: This system contains seven measures. The upper staff includes trills and eighth-note chords. The lower staff features a trill in the second measure and continues with eighth-note accompaniment.

39

System 39-45: This system contains seven measures. The upper staff has eighth-note chords and trills. The lower staff continues with eighth-note accompaniment and trills.

46

System 46-51: This system contains six measures. The upper staff features eighth-note chords and trills. The lower staff has a simple accompaniment of eighth notes.

54

59

64

*p*

*loco*

8vb

70

76

82

87

92

97

103

109

306

121

127

133

139

145

151

158

164

169

174

179

184

*Fine*

[14]

# Sonata para Violín

(1780)

Juan Oliver y Astorga

**Allegro moderato**

[Violín]

[Bajo]

4

8

12

15

This musical score is for the first system of a sonata for violin and bass. It consists of five measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first measure starts with a violin part (treble clef) and a bass part (bass clef). The violin part begins with a half note F#4, followed by a quarter note G#4, and then a series of eighth notes. The bass part begins with a half note F#2, followed by a quarter note G#2, and then a series of eighth notes. The second measure continues the violin part with a half note A4, followed by a quarter note B4, and then a series of eighth notes. The bass part continues with a half note A2, followed by a quarter note B2, and then a series of eighth notes. The third measure continues the violin part with a half note B4, followed by a quarter note C5, and then a series of eighth notes. The bass part continues with a half note B2, followed by a quarter note C3, and then a series of eighth notes. The fourth measure continues the violin part with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a series of eighth notes. The bass part continues with a half note C3, followed by a quarter note D3, and then a series of eighth notes. The fifth measure continues the violin part with a half note D5, followed by a quarter note E5, and then a series of eighth notes. The bass part continues with a half note D3, followed by a quarter note E3, and then a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

18

22

25

28

31

34



38

46

49

53

57

61

Musical score for measures 61-63. Treble clef, key of D major. Measure 61 has a fermata on the first note. Measures 62-63 feature a continuous eighth-note melody in the treble and a supporting bass line.

64

Musical score for measures 64-66. Treble clef, key of D major. Measures 64-66 feature a continuous eighth-note melody in the treble and a supporting bass line.

67

Musical score for measures 67-70. Treble clef, key of D major. Measure 67 has a fermata. Measures 68-70 feature a continuous eighth-note melody in the treble and a supporting bass line. Dynamics *f* and *p* are indicated.

71

Musical score for measures 71-74. Treble clef, key of D major. Measures 71-74 feature a continuous eighth-note melody in the treble and a supporting bass line. Dynamics *f* are indicated.

75

Musical score for measures 75-77. Treble clef, key of D major. Measures 75-77 feature a continuous eighth-note melody in the treble and a supporting bass line. Dynamics *f* are indicated.

78

Musical score for measures 78-80. Treble clef, key of D major. Measures 78-80 feature a continuous eighth-note melody in the treble and a supporting bass line.

81

*p* *f*

84

88

### Adagio

5

9

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

12

Measures 12-14 of a musical score. Measure 12 features a piano (*p*) bass line and a forte (*f*) treble line. Measure 13 continues with piano (*p*) in both hands. Measure 14 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. The key signature has one sharp (F#).

15

Measures 15-18 of a musical score. Measure 15 features a piano (*p*) bass line and a forte (*f*) treble line. Measure 16 continues with piano (*p*) in both hands. Measure 17 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. Measure 18 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. The key signature has one sharp (F#).

19

Measures 19-22 of a musical score. Measure 19 features a piano (*p*) bass line and a forte (*f*) treble line. Measure 20 continues with piano (*p*) in both hands. Measure 21 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. Measure 22 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. The key signature has one sharp (F#).

Measures 23-25 of a musical score. Measure 23 features a piano (*p*) bass line and a forte (*f*) treble line. Measure 24 continues with piano (*p*) in both hands. Measure 25 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. The key signature has one sharp (F#).

26

Measures 26-29 of a musical score. Measure 26 features a piano (*p*) bass line and a forte (*f*) treble line. Measure 27 continues with piano (*p*) in both hands. Measure 28 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. Measure 29 features a forte (*f*) treble line and a piano (*p*) bass line. The key signature has one sharp (F#).

30

Measures 30-33 of a musical score. Measure 30 features a forte (*f*) bass line and a piano (*p*) treble line. Measure 31 continues with forte (*f*) in both hands. Measure 32 features a piano (*p*) bass line and a forte (*f*) treble line. Measure 33 features a piano (*p*) bass line and a forte (*f*) treble line. The key signature has one sharp (F#).

34

*p f p f p f f f*

38

*p f p f*

42

*p f*

45

*f*

### Allegretto

*p f p*

6

*f*

12

18

24

31

37

43

49

*p* *f* *p* *f*

55

*p* *f* *f*

60

*p* *f* *p* *f* *p*

66

*p* *f* *p*

72

*f* *p*

77

*f* *p* *f* *p* *f*

## Sonata de Viola y Bajo

(1781)

Felipe de los Ríos

Andantino

The musical score is written for Viola and Bass (Bajo) in 2/4 time, key of D major. The tempo is Andantino. The score consists of five systems of staves. The first system (measures 1-3) shows the Viola playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the Bass providing a simple harmonic accompaniment. A forte (f) dynamic is marked in measure 3. The second system (measures 4-7) features more complex sixteenth-note patterns in the Viola. The third system (measures 8-11) includes triplets in both parts. The fourth system (measures 12-15) continues the melodic development in the Viola. The fifth system (measures 16-18) concludes the excerpt with a final melodic phrase in the Viola and a supporting line in the Bass.



19

6

23

3

ten.

27

3

31

*f* *p* *f*

34

*f* *f* *f*

37

*tr*

40

*p cresc.*

43

*tr*

*f*

*f*

49

53

*f*

57

61

65

69

74

78

81

85

89

93

97

101

104

107

*f* *f* *f*

110

113

*cresc.*

116

*p* *f*

Adagio

4

3 3 3 3

7

10

12

15

18

21

24

*f* *p* *f* *p* *f*

27

*f*

29

*f*

32

*f*

34

*f*

38

*f*

# Rondó

Allegro

*p*

4

9

*p cresc.*

13

*f*

18

23



27



31



35



39



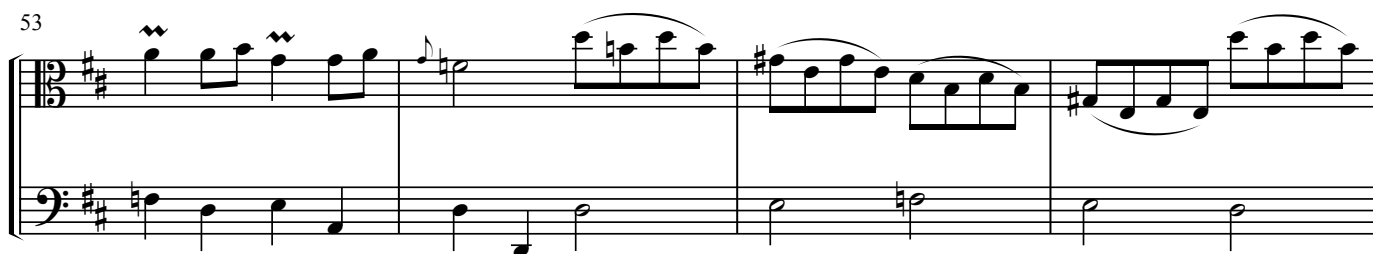
43



48



53



57



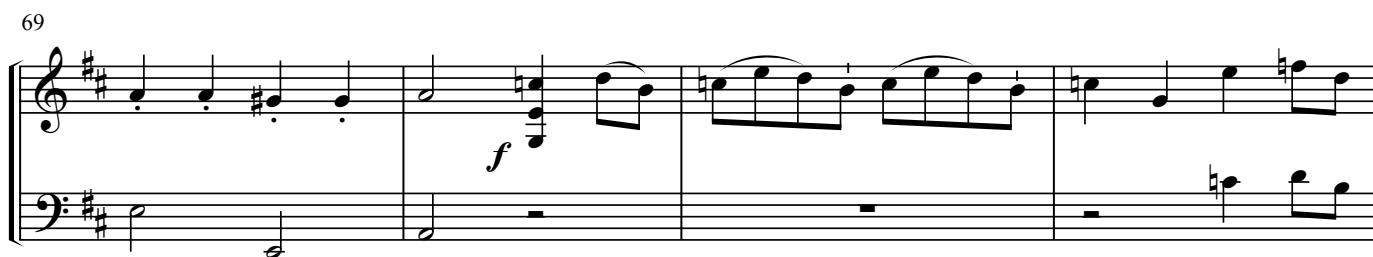
61



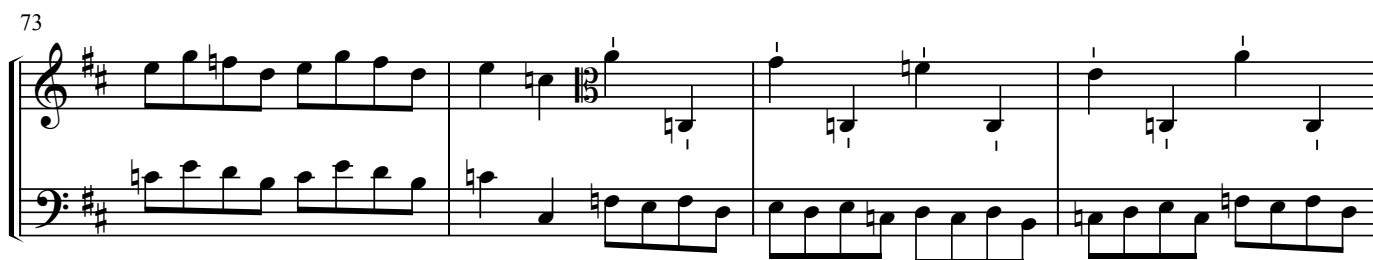
65



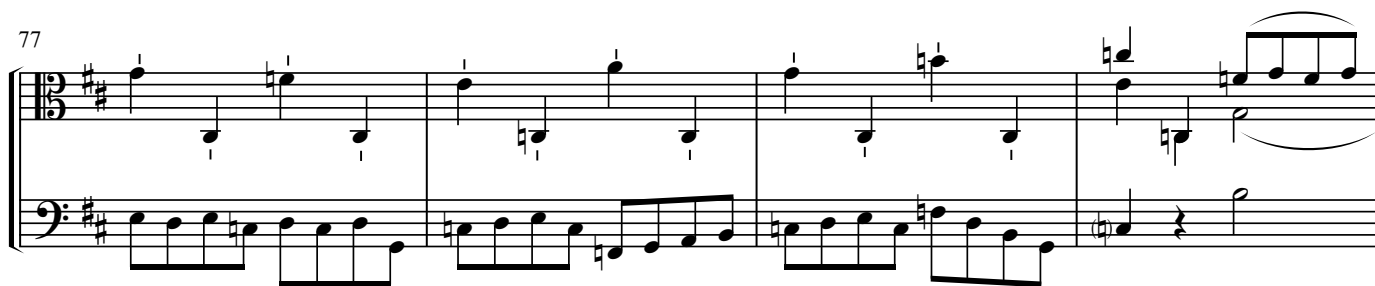
69



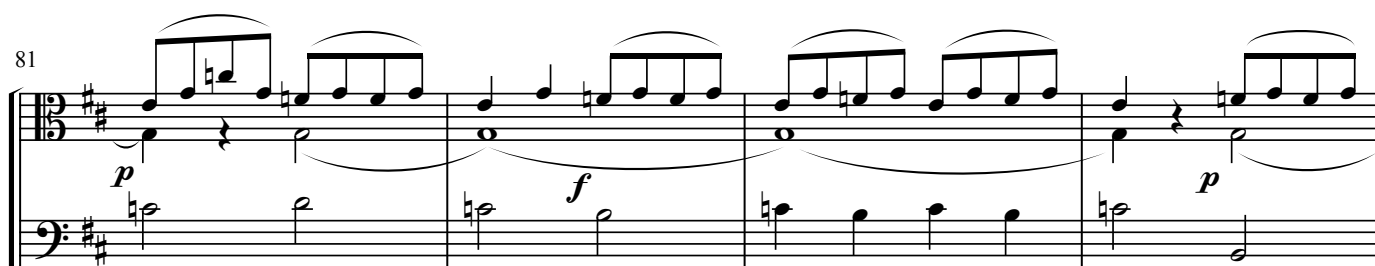
73



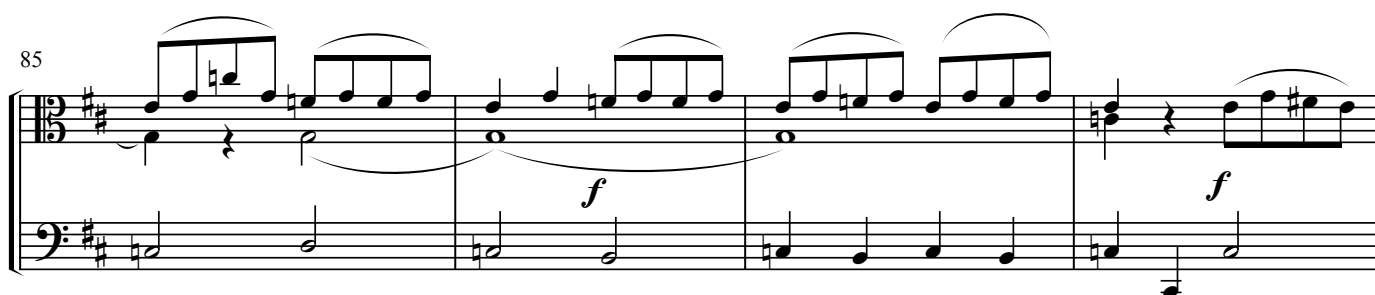
77



81



85



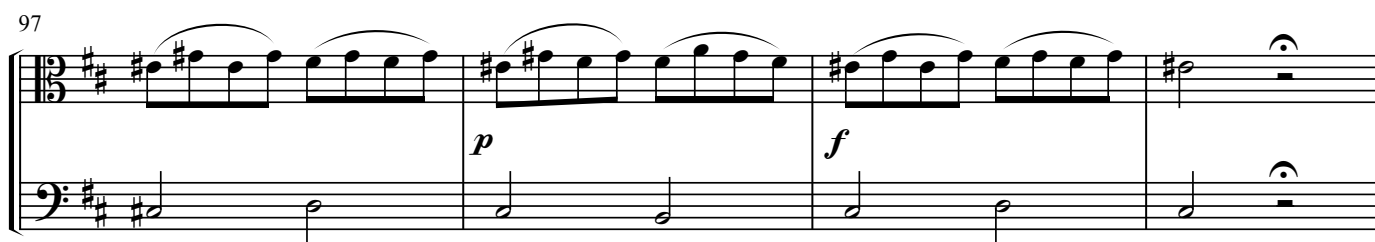
89



93



97



101

*poco f*

105

108

*f* *p*

112

116

*f*

119

*ff*

[16]

# Sonata a solo de Viola

(1781)

## Variaciones

Felipe de los Ríos

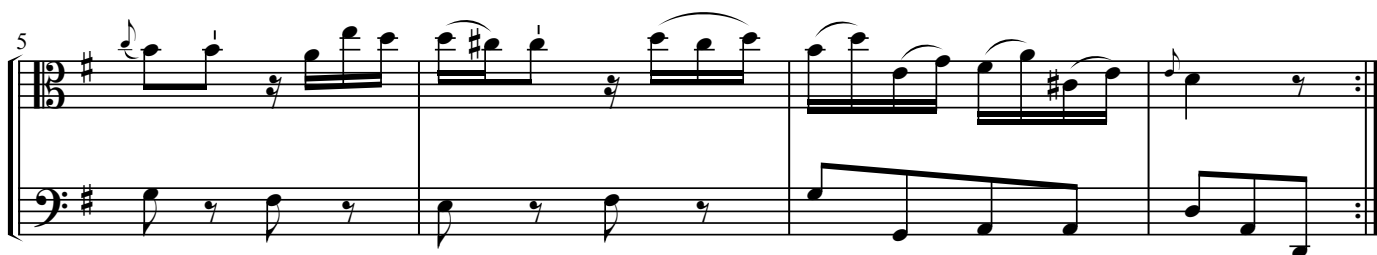
Andantino

[Viola]

[Bajo]



5



13



20

20

23

23

26

26

29

29

*f* *f* *p*

35

*f* *f* *p*

38

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

43

*f*

*f*

*p*

46

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

52

*f*

*f*

*f*

First system of a musical score in 3/4 time, key of D major. The treble clef staff begins with a half note D4, followed by a quarter rest, then a repeat sign. The bass clef staff begins with a quarter note D3, followed by a quarter note E3, then a quarter note F#3. The system continues with various eighth and sixteenth note patterns in both staves, including a repeat sign in the middle.

Second system of the musical score, starting at measure 60. The treble clef staff features a series of eighth notes and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues with a steady eighth-note pattern.

Third system of the musical score, starting at measure 63. The treble clef staff has a half note D4, followed by a quarter note E4, then a quarter note F#4. The bass clef staff has a half note D3, followed by a quarter note E3, then a quarter note F#3. The system includes a repeat sign and a dynamic marking of *p* (piano) in the treble staff.

Fourth system of the musical score, starting at measure 67. The treble clef staff has a half note D4, followed by a quarter note E4, then a quarter note F#4. The bass clef staff has a half note D3, followed by a quarter note E3, then a quarter note F#3. The system includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff, a *p cresc.* (piano crescendo) marking in the treble staff, and a *f* marking in the bass staff.

Fifth system of the musical score, starting at measure 71. The treble clef staff has a half note D4, followed by a quarter note E4, then a quarter note F#4. The bass clef staff has a half note D3, followed by a quarter note E3, then a quarter note F#3. The system includes a dynamic marking of *p* (piano) in the treble staff.

Sixth system of the musical score, starting at measure 75. The treble clef staff has a half note D4, followed by a quarter note E4, then a quarter note F#4. The bass clef staff has a half note D3, followed by a quarter note E3, then a quarter note F#3. The system includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff and a trill (tr) marking in the treble staff.



79

79

*p*

### Adagio maestoso

5

5

8

*p* *cresc.* *f*

11

11

15

15

19

23

27

32

37

41

45

*cresc. f più f*

*tr*

49

*p pp*

## Rondó

### Allegretto

*p*

6

*3 poco f*

11

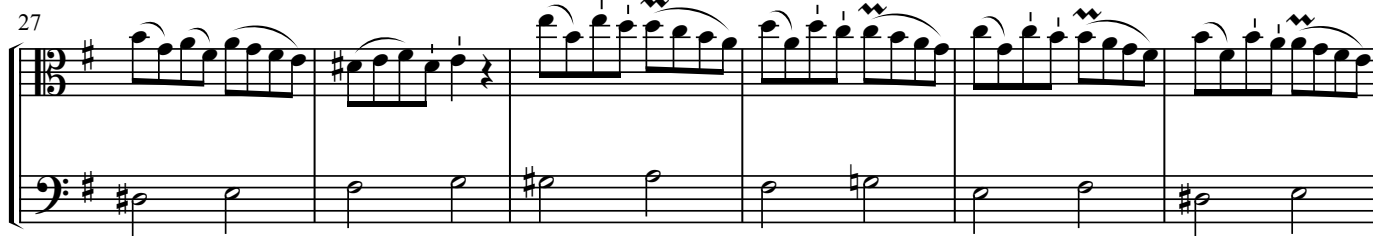
16

*f*

22



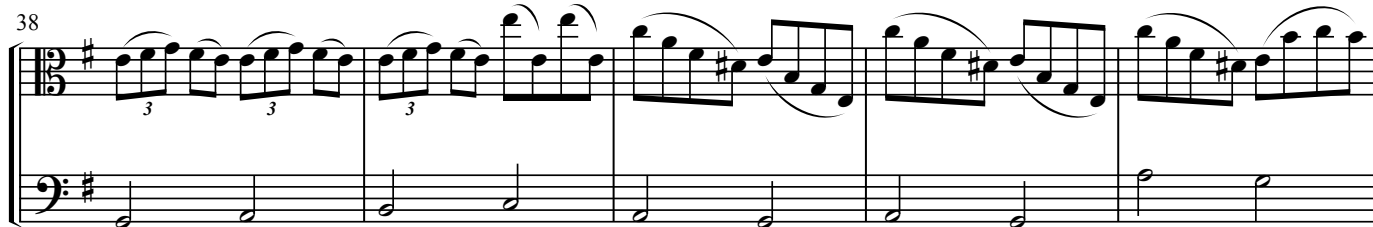
27



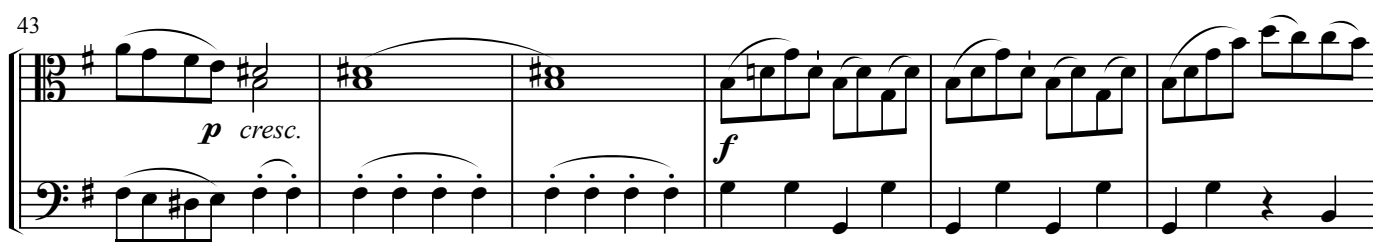
33



38



43



49



55

60

65

70

76

82

87

*f* *p*

92

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

97

*f* *p*

102

tasto

107

112

118

Musical score for measures 118-125. The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand (treble clef) features a series of chords and a melodic line starting in measure 124. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in measure 119 and *p sempre* (piano, always) in measure 121.

126

Musical score for measures 126-130. The right hand continues with a flowing sixteenth-note melody. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

131

Musical score for measures 131-135. The right hand features a melodic line with triplets in measures 133 and 135. The left hand has a triplet in measure 133. The dynamic *pf* (pianoforte) is marked in measure 133.

136

Musical score for measures 136-140. The right hand continues with a melodic line featuring triplets in measures 137 and 139. The left hand has a triplet in measure 137.

141

Musical score for measures 141-144. The right hand continues with a melodic line. The left hand features a triplet in measure 142. The dynamic *f* (forte) is marked in measure 141.

145

Musical score for measures 145-148. The right hand continues with a melodic line. The left hand features a triplet in measure 146. The piece concludes with a final chord in measure 148.

[17]  
Sonata de Fagotto

(1784)

Mateo Soler

Allegro

[Fagot] [Bajo]

The musical score is written for Bassoon (Fagot) and Bass (Bajo) in common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of five systems of two staves each. Measure numbers 6, 11, 16, and 20 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *f* (forte), *sfz* (sforzando), and *p* (piano). The piece features various musical techniques such as slurs, ties, and sixteenth-note passages.

6 *sfz* *p*

11 *sfz* *p*

16 *p* *f* *f*

20 *p*



24

*rinf.* *sfz* *sfz*

28

*f* *ad libitum* *f*

32

*p cresc.*

36

*f dolce* *sfz* *f*

41

*p*

45

*cresc.* *f* *p*

50

*f*

*f*

55

*sfz*

*sfz*

60

3

3

64

*p*

*sfz*

*f*

*f*

68

*p*

*p*

72

*sfz*

*p*

*sfz*

*p*

76

*sfz p sfz p*

81

*p*

85

*f*

90

*p f*

96

*sfz p sfz p*

101

*f*

107

*f* *p*

111

*f* *p* *sfz* *sfz* *f*

116

*f* *p*

120

*p* *sfz*

125

*sfz* *p* *f* *f*

130

*p* *f* *p* *f*

Andantino

The musical score is for a piece titled "Andantino" in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The dynamics and articulations are as follows:

- Measures 1-5:** Treble clef starts with a half note F#4, then a half note G#4, followed by a quarter note F#4. Bass clef starts with a half note F#3, then a half note G#3, followed by a quarter note F#3. Dynamics: *p sfz* (measure 1), *f* (measure 3).
- Measures 6-10:** Treble clef continues with a half note A4, then a half note B4, followed by a quarter note A4. Bass clef continues with a half note A3, then a half note B3, followed by a quarter note A3. Dynamics: *p sfz* (measure 6), *f* (measure 7), *p* (measure 8), *sfz* (measure 10).
- Measures 11-15:** Treble clef continues with a half note C5, then a half note D5, followed by a quarter note C5. Bass clef continues with a half note C4, then a half note D4, followed by a quarter note C4. Dynamics: *f* (measure 11), *p cresc.* (measure 12), *f* (measure 13), *p* (measure 14).
- Measures 16-20:** Treble clef continues with a half note E5, then a half note F#5, followed by a quarter note E5. Bass clef continues with a half note E4, then a half note F#4, followed by a quarter note E4. Dynamics: *sfz* (measure 16), *p cresc.* (measure 17), *f* (measure 18), *p sfz* (measure 20).
- Measures 21-24:** Treble clef continues with a half note G#5, then a half note A5, followed by a quarter note G#5. Bass clef continues with a half note G#4, then a half note A4, followed by a quarter note G#4. Dynamics: *f* (measure 21), *f sfz* (measure 22), *f* (measure 23), *p sfz* (measure 24).
- Measures 25-28:** Treble clef continues with a half note B5, then a half note C6, followed by a quarter note B5. Bass clef continues with a half note B4, then a half note C5, followed by a quarter note B4. Dynamics: *f* (measure 25), *f* (measure 26), *f* (measure 27), *f* (measure 28).

28

33

37

41

45

48

# Rondó

Allegro

1 *p*

7 *f*

13 *p*

19 *f*

25 *p* *f*

30 *p*

36

*f*

43

*p*

50

56

62

*f*

*p*

68

*p*



74

80

*p*

86

*f*

92

Minore

*p*

98

104

*ten.*

111

117

123

129

Mayor

*despacio*

*f*

*f*

134

*p*

*p*

140

*f*

*cresc.*

*f*

[18]  
Sonata de Violín y Bajo

(1787)

Cayetano Brunetti

**Allegro moderato**

[Violín]

[Bajo]

5

9

12 *sueitas*

15

19

24

*p*

*cresc. più*

28

*f*

*ff*

*sueitas*

31

34

37

First system of a musical score in G major (one sharp). The treble clef staff begins with a repeat sign and contains a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The bass clef staff contains a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the treble and a half note G in the bass.

Second system of the musical score, starting at measure 44. The treble clef staff features a series of eighth notes, with groups of three eighth notes beamed together and marked with a '3' below them. The bass clef staff contains a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the treble and a half note G in the bass.

Third system of the musical score, starting at measure 48. The treble clef staff features a series of eighth notes, with groups of three eighth notes beamed together and marked with a '3' below them. The bass clef staff contains a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the treble and a half note G in the bass, with the instruction *rinf.* (rinforscendo) written in the treble staff.

Fourth system of the musical score, starting at measure 52. The treble clef staff features a series of eighth notes, with groups of three eighth notes beamed together and marked with a '3' below them. The bass clef staff contains a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the treble and a half note G in the bass, with the instruction *più f* (più forte) written in the treble staff.

Fifth system of the musical score, starting at measure 56. The treble clef staff features a series of eighth notes, with groups of three eighth notes beamed together and marked with a '3' below them. The bass clef staff contains a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the treble and a half note G in the bass.

Sixth system of the musical score, starting at measure 60. The treble clef staff features a series of eighth notes, with groups of three eighth notes beamed together and marked with a '3' below them. The bass clef staff contains a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the treble and a half note G in the bass, with the instruction *p più pp* (piano più pianissimo) written in the treble staff.

64

69

*sueeltas*

72

75

78

**Largo sostenuto**

*dolce* *f* *dolce* *f*

5

6

6

*p*

9

*f*

6

6

6

12

*pp*

6

6

6

15

6

6

6

6

6

18

6

6

6

6

6

20

*f*

6

*p*

*f*

*p*

24

*cresc.* *poco a poco* *f*

29

*f* *p* *f* *p*

33

*f*

36

39

*pp*

42



45

47

50

54

### Allegro vivace

6

11

*f*

17

*p*

23

*pp*

29

*f*

35

*p*

40

*f*

45

51

57

63

69

76

83

*f*

89

*p*

96

*pp* *f*

104

*p*

112

118

*f* *Fine*

[19]

# [Concierto de Trompa y cuerda]

(1788)

Manuel Cavaza

**Allegro comodo**

Trompa (in D)

Violín I

Violín II

Viola

Acompto.



7

11 Solo

11 Solo

*f*

*rinf.*

[*rinf.*]

*rinf.*

[*rinf.*]

16

*p*

*p*

*p*

*p*

20

*f*

*tr*

*p*

*p*

*p*

*p*

24

24

*f*

*f*

*f*

*f*

27

Solo

*p*

*p*

*p*

*p*

32

*f*

*f*

36

36

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

41

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

45

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*

*f* *poco* *f*



Measures 49-52. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano with four staves: two treble staves and two bass staves. The melody is primarily in the upper staves, with a more active bass line in the lower staves. Measure 52 ends with a double bar line.

53

Solo

Measures 53-56. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano with four staves. Measures 53 and 54 are marked with a piano (*p*) dynamic. The upper staves have a melodic line, while the lower staves have a more active bass line. Measure 56 ends with a double bar line.

57

Solo

Measures 57-60. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano with four staves. Measures 57 and 58 are marked with a forte (*f*) dynamic. Measures 59 and 60 are marked with a piano (*p*) dynamic. The upper staves have a melodic line, while the lower staves have a more active bass line. Measure 60 ends with a double bar line.

62

Musical score for measures 62-66. The score is written for five staves: Bass, Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#). Measure 62 features a trill (tr) in the Bass staff. Measures 63-66 show various melodic and harmonic developments across the staves, with dynamics *p* (piano) indicated in measures 63 and 64.

67

Musical score for measures 67-70. The score continues with five staves. Measures 67-70 show a continuation of the melodic and harmonic material, with dynamics *mf* (mezzo-forte) indicated in measures 68, 69, and 70.

71

Musical score for measures 71-75. The score continues with five staves. Measure 71 is marked with a "Solo" instruction. Measures 71-75 show a continuation of the melodic and harmonic material, with dynamics *f* (forte) and *p* (piano) indicated throughout the section.

76

Solo

*f*  
*f*  
*f*  
*p* *sempre*  
*p* *sempre*  
*p* *sempre*  
*f*  
*p* *sempre*

81

*poco f*  
*poco f*

85

*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*tr*

89

89

*poco f*

*poco f*

*poco f*

*poco f*

*poco f*

*p*

*p*

93

93

*p*

*p*

*p*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

98

98

*tr*

*tr*

*f*

[20]  
Sonata de Viola  
(1789)

Cayetano Brunetti

**Allegro moderato**

[Viola] *pp*

[Bajo] *pp*

6 *sciolte* *f*

11 *dolce*

16 *f e sciolte*

19

The musical score is written for Viola and Bass (Bajo). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system shows measures 1-5, with the Viola part starting on measure 1 and the Bass part on measure 2. The second system shows measures 6-10, with the Viola part starting on measure 6 and the Bass part on measure 7. The third system shows measures 11-15, with the Viola part starting on measure 11 and the Bass part on measure 12. The fourth system shows measures 16-18, with the Viola part starting on measure 16 and the Bass part on measure 17. The fifth system shows measures 19-20, with the Viola part starting on measure 19 and the Bass part on measure 20. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings.

23

*pp*

*pp*

28

*pp*

*pp*

33

*f*

*f*

37

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*espressivo*

41

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*rinf.*

*rinf.*

*più*

*più*

*f*

46

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

3

3

3

3

3

50

*p*

54

58

*f*

61

*mancando*

65

*la voce*

*più pp*

*pp*

70

75

*ff* *sciolte*

78

*pp*

82

*pp*

87

92

*f*

96

*ff* *assai*



100

**Larghetto sostenuto**

*pp dolce rinf. più f*

5

*p*

9

*rinf. p rinf.*

13

*p*

18

*p dolce f p*

22

26

30

34

## Rondeau

### Allegretto

5

10

*cresc.* *più*

15

*f* *ff* *ff*

19

23

27

32

36

40

44

47

50

54

*pp*

58

*cresc.* *più* *f*

62

*pp*

66

*cresc.* *più* *f*

70

Minore

*p* *p*

74

*f* *f*

78

*p* *f* *f* *p* *f* *p*

83

87

87

91

*rinf.* *più* *f*

[illegible]

101

*p*

106

*più* *p* *pp*

111

*cresc.*

116

*più* *f* *pp*

121

*f*

126

*p* *rinf.* *p* *rinf.* *p*

131

*ff*

137

[21]  
Sonata de Bajón  
(1791)

Miguel de Lope

Andante moderato

[Bajón]

[Bajo]

*p*

*p*

*f*

*p*

5

10

14

19



23

*p*

27

*f* *p*

31

*cresc.* *p*

35

40

44

48

53


**Allegro no mucho**

9

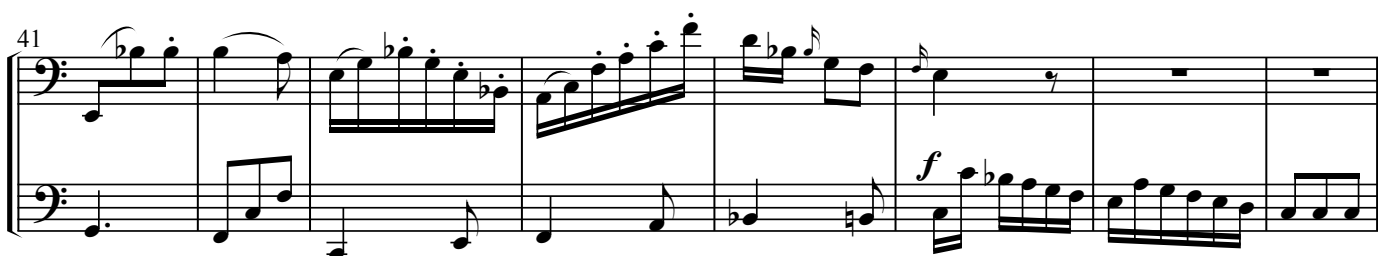
17

25

33



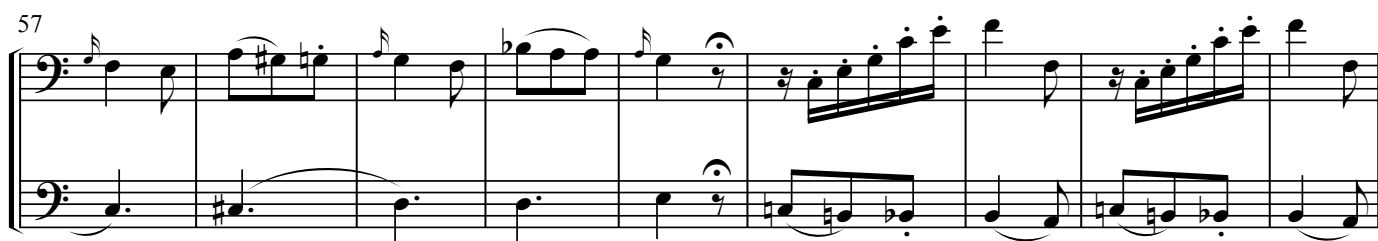
41



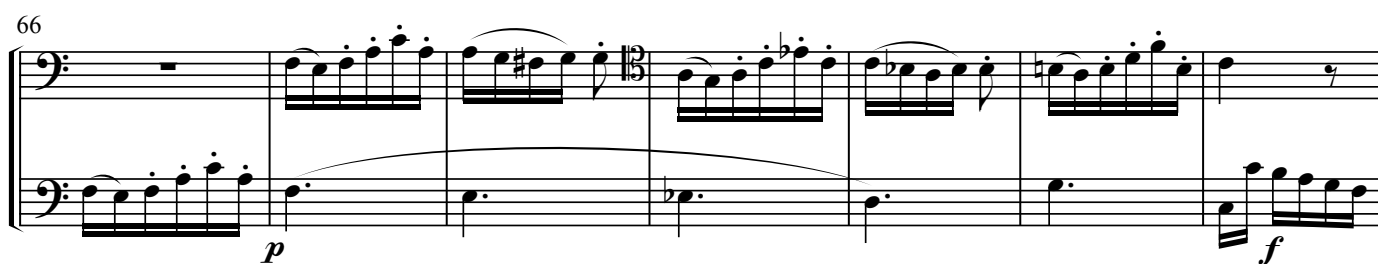
49



57



66



73



81

*f*

88

*dolce*

96

*f* *p*

103

111

*ff* *p*

118

125

131

138

### Andante moderato

144

150

155

[22]

# Cuarteto a dos violines, violón y trompa obligada en forma de concierto

(1800)

José Lidón

**Allegro magestuoso**

Trompa  
[en Mi b]

Violín I

Violín II

Violón

5

9

p  
f  
dol.  
dol.  
dol.  
dol.  
p  
f  
f  
f  
dol.  
dol.  
dol.  
dol.  
p  
f

13

*f* *p* *ff*

17

20

*sfz*

23



26

Solo

*dol.*

*rinf.*



29

*dol. assai*

*dol.*

*dol.*



33



38



42

45 Solo

*p*

*p*

*p*

50 Tutti

*f*

*f*

*f*

53 Solo

*p*

*p*

57

*p sfz p sfz*

*sfz p sfz*

63 Solo

*p*

*p*

*p*

68

*p*

72

*f* Tutti

*f*

*f*

*f*



75

*p*

*p*

*p*



78

Solo

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*dol.*

*dol.*

*dol.*

82



85



88

*cresc.*

*sfz*

*rinf.*

*rinf.*

92

*p*

*dol.*

*dol.*

*dol.*



96

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*



100

103

Measures 103-105 of a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. The score is written for four staves. Measure 103 features a treble clef with a whole rest, followed by a half note G4 and a quarter note A4. The piano part begins with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 104 shows a piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. Measure 105 continues the piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. The score includes triplets and slurs.

==

106

Measures 106-108 of a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. The score is written for four staves. Measure 106 features a piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. Measure 107 continues the piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. Measure 108 continues the piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. The score includes triplets and slurs.

==

109

Measures 109-111 of a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. The score is written for four staves. Measure 109 features a piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. Measure 110 continues the piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. Measure 111 continues the piano fortissimo (f) dynamic. The piano part has a half note G3 and a quarter note A3, while the right hand has a half note G4 and a quarter note A4. The score includes triplets and slurs.

The image shows a musical score for a piece titled "Largo". The score is written for four staves, each with a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a whole rest, followed by a series of notes and rests, including a "dol." (dolore) marking. The second staff begins with a treble clef and a series of notes, also including a "dol." marking. The third staff begins with a treble clef and a series of notes, including a "dol." marking. The fourth staff begins with a bass clef and a series of notes, including a "dol." marking. The score concludes with a "Solo" marking on the first staff.

7

The musical score for "The Rose Tree" is presented in four staves. The first staff is a vocal line in treble clef, featuring a melody with various note values and rests. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, both marked with a piano (*p*) dynamic. They feature a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is a bass line in bass clef, also marked with a piano (*p*) dynamic, featuring a similar rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

12

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score is for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (*p*, *sfz*, *f*). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



17 Solo

*dol.*

*dol.*

*dol.*

*ff*

23

Solo

29

*dol.* *sfz* *dol.* *f* *p* *f* *p*

35 Solo

*sfz p*

*sfz p*

**Allegretto**

40

*dol.*

*pp*

*pp*

*pp*

46 Tutti

*f*

*f*

*f*

*f*

52

Solo

Musical score for measures 52-57. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The melody is primarily in the upper staves, with accompaniment in the lower staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

==

58

Musical score for measures 58-63. The score is written for four staves. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes, featuring some ties and rests.

==

64

Solo

Musical score for measures 64-69. The score is written for four staves. Dynamics include *p* (piano). The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes, featuring some ties and rests.

70

70

==

76

76

==

82

Tutti

82

Tutti

*f*

*f*

*f*

*f*

88



94 Solo



100

106

Musical score for measures 106-110. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), and *rinf.* (rinf.).

==

111

Musical score for measures 111-115. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), and *rinf.* (rinf.).

==

116

Musical score for measures 116-120. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The dynamics are marked as *f* (forte).

## Sonata de Violín

(1801)

Juan Oliver y Astorga

Allegro moderato

[Violín]

[Bajo]

5

9

13

19

22

Measures 22-24. Treble clef: eighth-note chords. Bass clef: eighth-note accompaniment.

25

Measures 25-29. Treble clef: melodic line with slurs. Bass clef: eighth-note accompaniment.

30

Measures 30-33. Treble clef: melodic line with slurs. Bass clef: eighth-note accompaniment. *f* dynamic marking in measure 30.

34

Measures 34-36. Treble clef: melodic line with slurs. Bass clef: eighth-note accompaniment. *f* dynamic marking in measure 34.

37

Measures 37-40. Treble clef: melodic line with slurs. Bass clef: eighth-note accompaniment. *p* dynamic marking in measure 40.

41

Measures 41-44. Treble clef: melodic line with slurs. Bass clef: eighth-note accompaniment. *f* dynamic marking in measure 41, *p* in measure 43, and *f* in measure 44.



45

48

52

56

61

65

69

72

75

80

85

89

95

*f*

*f*

99

102

105

*p*

110

113

*f*

117

Adagio

4

8

11

15

18

*cresc.*

22

*p*

*p*

# **Allegro brillante**

6

11

16

21

Measures 21-26 of a musical score in B-flat major. The treble staff features a melody of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some moving lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

27

Measures 27-32 of the musical score. Measure 27 begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff continues with melodic patterns, while the bass staff has more sustained, harmonic notes. The key signature remains B-flat major.

33

Measures 33-38 of the musical score. This section includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The treble staff shows more complex rhythmic patterns with beamed sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature is B-flat major.

39

Measures 39-44 of the musical score. The treble staff features a more active melody with eighth notes. The bass staff provides a consistent harmonic support. The key signature is B-flat major.

45

Measures 45-50 of the musical score. The treble staff includes a measure with a fermata over a whole note. The bass staff has some rests, indicating a more active role for the treble part in this section. The key signature is B-flat major.

51

Measures 51-56 of the musical score. The treble staff features a melody with some sixteenth-note runs. The bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature is B-flat major.

57

63

69

74

79

85

90



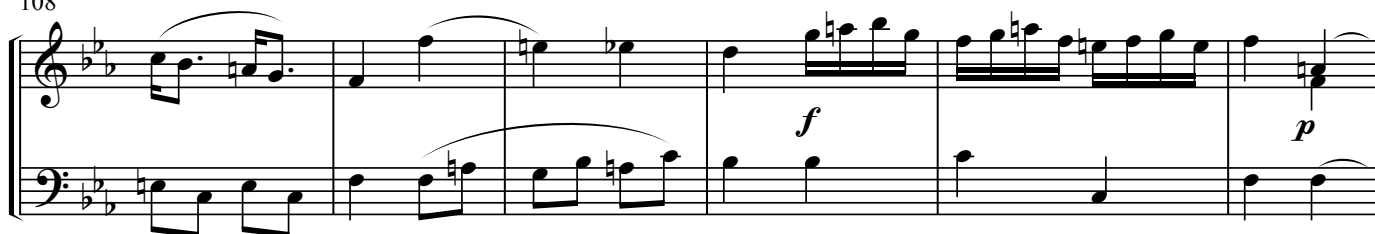
96



102



108



114



120





126

132

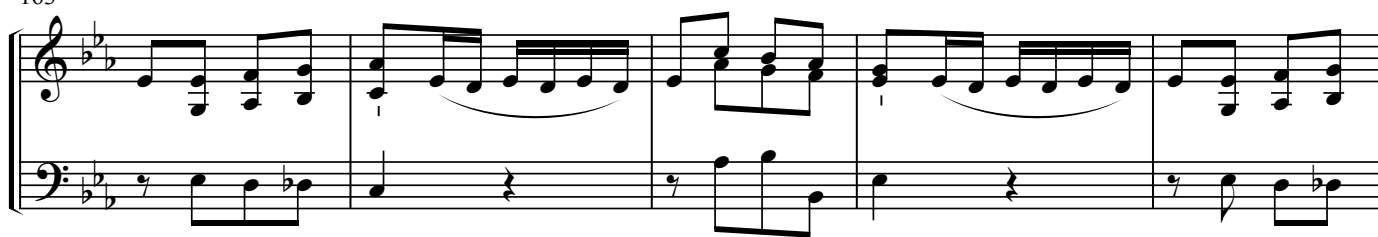
138

144

150

157

163



168



173



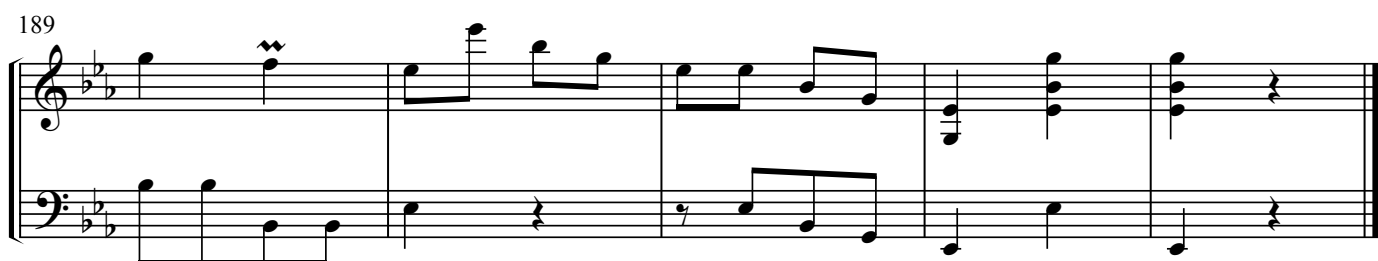
179



184



189



[24]  
Pieza para examen de Fagot  
(1802)

Antonio Ugena

**Allegro moderato**

[Fagot]

[Bajo]

4

7

11

14

*p*

*f*

*f*

*f*

The musical score is written for Bassoon (Fagot) and Bass (Bajo) in G major (one sharp) and common time. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score consists of five systems of two staves each. The first system shows the initial entry of both instruments. The second system begins at measure 4. The third system begins at measure 7 and includes dynamic markings of piano (p) and forte (f) for both parts. The fourth system begins at measure 11 and features a forte (f) marking. The fifth system begins at measure 14 and includes a trill (tr) in the Bassoon part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

18

21

25

29

32

36

40

*p* *f*

44

*ff* *f*

48

51

*p* *f*

55

*f* *ff*

58

*p* *f* *rinf.*

61

64

**Andante larghetto**

6

11

16

21

26

31

36

40

44

Allegro

Measures 1-7 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a series of eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with some rests.

Measures 8-14. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has more active bass lines, including some sixteenth-note runs.

Measures 15-22. The right hand shows a more complex pattern with some accidentals (sharps and naturals). The left hand continues with a rhythmic bass line.

Measures 23-29. Measure 25 includes the dynamic marking *rinf.* (rinf.) above the staff and *f* (forte) below the staff. The right hand has a series of sixteenth-note runs.

Measures 30-37. Measure 30 includes the dynamic marking *p* (piano) below the staff. Measure 31 includes *f* (forte) below the staff. Measure 32 includes a trill symbol (*tr*) above the staff. Measure 33 includes *p* (piano) below the staff. Measure 34 includes *f* (forte) below the staff. Measure 35 includes *p* (piano) below the staff. Measure 36 includes *f* (forte) below the staff. Measure 37 includes *f* (forte) below the staff.

Measures 38-45. Measure 38 includes the dynamic marking *f* (forte) below the staff. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand has a steady bass line.



46

Measures 46-52. The music is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A forte (*f*) dynamic is indicated at the end of measure 52.

53

Measures 53-60. The right hand continues the melodic development with slurs and trills. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is marked at the beginning of measure 54.

61

Measures 61-66. The right hand features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth-note accompaniment, including a trill in measure 64.

67

Measures 67-72. The right hand has a continuous sixteenth-note melodic pattern. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

73

Measures 73-77. The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Forte (*f*) dynamics are indicated in measures 74 and 76.

78

Measures 78-83. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 83.

## Sonata de Violín y Bajo

(1803)

Juan Oliver y Astorga

**Allegro moderato**

[Violín]

[Bajo]

4

9

13

17

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

20

*p* *f*

23

25

*f* *f* *p* *f* *p* *f*

30

34

*f*

37

*f*

41

*p* *cresc.* *f*

46

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

50

*p* *f* *p* *f*

54

*f* *p* *f*

58

*p* *f* *p*

61

*f* *p* *f*

64

Measures 64-66 of a musical score in A major (three sharps). The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line. Dynamics are marked: *p* (piano) at the start of measure 64, *f* (forte) at the start of measure 65, and *p* at the start of measure 66.

67

Measures 67-69. The right hand continues with eighth-note patterns, including some beamed sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. Dynamics are marked: *f* at the start of measure 67, *p* at the start of measure 68, and *f* at the start of measure 69.

70

Measures 70-72. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line. Dynamics are marked: *f* at the start of measure 70, *p* at the start of measure 71, and *f* at the start of measure 72.

73

Measures 73-75. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line. Dynamics are marked: *f* at the start of measure 73, *p* at the start of measure 74, and *f* at the start of measure 75.

76

Measures 76-78. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line. Dynamics are marked: *f* at the start of measure 76, *p* at the start of measure 77, and *f* at the start of measure 78.

79

Measures 79-81. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line. Dynamics are marked: *f* at the start of measure 79, *p* at the start of measure 80, and *f* at the start of measure 81.

81

86

90

### Adagio

5

9

12

*cresc.* *f* *p* *f*

16

*p* *f* *p* *f*

19

*f*

22

*p* *f*

25

*p* *f* *p*

**Allegretto**

*p* *f* *p*

5

*f*

8

11

*p* *cresc.*

14

*f*

17

*p* *f* *p*

20

*f* *p* *f*



23

*f*

28

*p* *f*

151

*p* *f* *p* *f*

36

*f*

42

*p* *f*

47

*p* *f* *p* *f*

52

56

60

65

69

73

77

*f* *p* *f*

82

*f*

87

*p* *f* *p*

90

*f* *p* *f*

94

*f*

99

*f* *f*

## Sonata para Viola y Bajo

(1803)

Juan Oliver y Astorga

Adagio

Score for Viola and Bass (Bajo) in 2/4 time, Adagio. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of five systems, each with a Viola staff and a Bass staff. Measure numbers 4, 8, 12, and 16 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte). The Viola part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, often with slurs. The Bass part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring triplets. The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 16.

20

*p* *f* *p* *f*

25

*f* *p* *f* *f*

29

*p* *f* *p* *f*

**Allegro brillante**

*f* *f*

5

*f* *f*

8

*f* *f*

13

18

24

29

34

38

43

*f*

48

*p* *f*

53

*p* *f*

59

*p* *f*

64

*p* *f*

69

*f* *f*

75

*f*

79

83

87

*p* *cresc.* *f*

92

*f* *p* *f* *p*

98

*f*



103

108

113

117

122

127

132

*p* *f*

137

*p* *f*

142

*p* *f*

146

*p* *f*

150

*p* *f*

[27]

# Sonata de Violín y Bajo

(1804)

Juan Oliver y Astorga

**Allegro moderato**

[Violín]

[Bajo]

5

9

14

19

22 *8va*----- *loco*

*p*

27

*f*

30

*p* *f* *p* *f*

34

*f*

36

*p* *f* *p* *f*

41

44

48

51

55

59

62

66

Measures 66-69. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measures 66 and 67 feature a piano (p) accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *f* and *p* dynamics. Measures 68 and 69 continue the piano accompaniment, with a *f* dynamic marking in measure 69.

70

Measures 70-72. The music continues in 2/4 time. Measure 70 has a *f* dynamic marking. Measures 71 and 72 show a more active piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

73

Measures 73-76. The music continues in 2/4 time. Measures 73 and 74 feature a piano (p) accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *p* dynamics. Measures 75 and 76 continue the piano accompaniment, with a *p* dynamic marking in measure 75.

77

Measures 77-80. The music continues in 2/4 time. Measures 77 and 78 feature a piano (p) accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *p* dynamics. Measures 79 and 80 continue the piano accompaniment, with a *f* dynamic marking in measure 79.

81

Measures 81-83. The music continues in 2/4 time. Measures 81 and 82 feature a piano (p) accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *p* dynamics. Measure 83 continues the piano accompaniment, with a *f* dynamic marking in measure 83.

84

Measures 84-87. The music continues in 2/4 time. Measures 84 and 85 feature a piano (p) accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *p* and *f* dynamics. Measures 86 and 87 continue the piano accompaniment, with a *p* dynamic marking in measure 86.

88

93

96

100

### Adagio

5

9

*f* *p* *f*

12

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

16

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

20

*p* *p* *f* *f*

24

28

*f* *p* *f* *p* *f*



31

34

37

41

## Rondó

### Allegretto cantabile

6

11

*p* *f*

15

*p* *f*

19

23

*p* *f* *p*

26

*f* *f*

30

*f*

34

34 35 36 37 38

39

39 40 41 42

43

43 44 45

46

46 47 48 49 50

51

51 52 53 54

55

55 56 57 58 59 60

61

*f*

66

*p* *f*

71

*p* *f* *f* *f*

77

*f* *f* *f* *f* *f*

82

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

86

91

*f*

96

*p*

102

*f*

107

*p*

111

*f*

116

*f*

## Sonata de Viola y Bajo

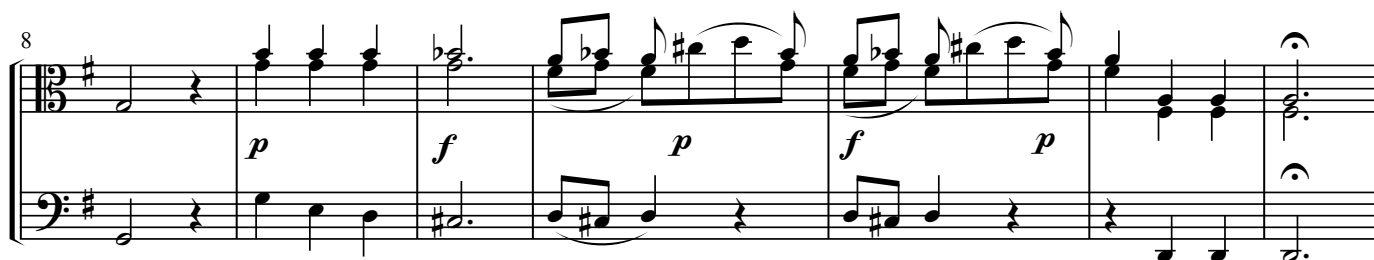
(1804)

Juan Oliver y Astorga

## Adagio

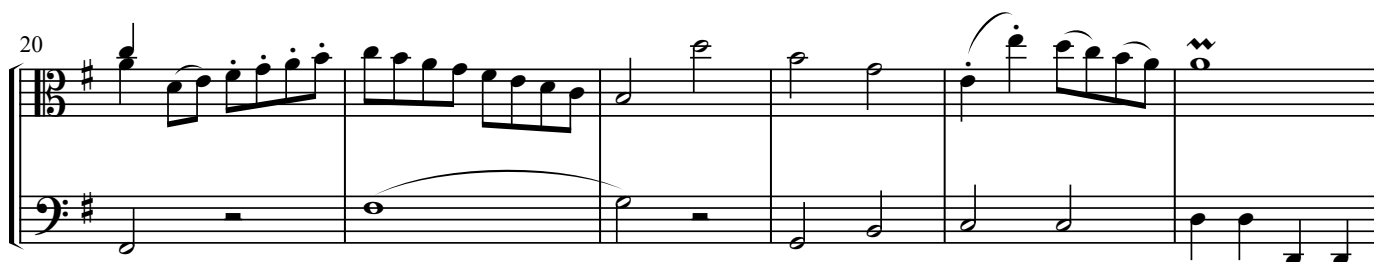
[Viola] 

[Bajo] 

8 

## Presto

15 

20 

26 

31

*f* *p*

37

*f* *p*

44

*f* *p*

51

*f*

57

62

68

*f*

*f*

*f*

74

79

*f*

84

89

*p*

96

*f*



103

109

116

121

126

131

136

136 137 138 139 140 141

*p*

142

142 143 144 145 146 147

*f* *p*

148

148 149 150 151 152 153

*f*

154

154 155 156 157 158

*f*

159

159 160 161 162 163

*f*

164

164 165 166 167 168

*f*

## Sonata 2ª de Viola y Bajo

(1804)

Juan Oliver y Astorga

## Adagio

[Viola]

[Bajo]

*f*

*f*

4

*f* *p* *f* *p* *f*

9

*p* *f* *p* *f*

13

16

*pp*

8

## Allegro

**Allegro**

3/4

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*tr*

5

*p* *f* *p* *f*

9

This block contains measures 9 through 12 of the musical score. Measure 9 features a treble staff with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a dotted quarter note on C5, followed by a half note on B4. The bass staff has a whole note on G3. Measure 10 continues the treble melody with a dotted quarter note on A4, a half note on G4, and a whole note on F4. The bass staff has a whole note on F3. Measure 11 shows the treble staff with a quarter rest, a dotted quarter note on E4, a half note on D4, and a whole note on C4. The bass staff has a whole note on C3. Measure 12 concludes with a quarter rest, a dotted quarter note on B3, a half note on A3, and a whole note on G3 in the treble, while the bass staff has a whole note on G2. The key signature remains three flats (Bb, Eb, Ab).

13

Example 13 shows measures 13-15. The melody continues with a series of eighth notes, maintaining the piano (p) and forte (f) dynamic contrast. The bass line consists of a few notes, including a whole note and a half note.

16

Example 16

20

*p*

24

27

30

34

38

42

45

49

53

56

59

62

65

*p* *f*

67

70

73

76





16

Musical score for measures 16-20. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: two grand staves (treble and bass) and two single staves. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

21

Musical score for measures 21-24. The score continues in G major and 4/4 time. Dynamics include piano (*p*).

25

Musical score for measures 25-29. The score continues in G major and 4/4 time. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

30

Musical score for measures 30-33. The score is written for four staves (Bass, Treble, Treble, Bass) in the key of D major. The first staff (Bass) features a continuous eighth-note pattern. The second and third staves (Treble) have a more complex melody with rests and dynamic markings. The fourth staff (Bass) is mostly empty with rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).



34

Musical score for measures 34-37. The score is written for four staves (Bass, Treble, Treble, Bass) in the key of D major. The first staff (Bass) has a simple melody. The second and third staves (Treble) feature a complex, fast-moving melody with many sixteenth notes. The fourth staff (Bass) has a simple melody. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).



38

Musical score for measures 38-41. The score is written for four staves (Bass, Treble, Treble, Bass) in the key of D major. The first staff (Bass) has a simple melody. The second and third staves (Treble) feature a complex, fast-moving melody with many sixteenth notes. The fourth staff (Bass) has a simple melody. Dynamic markings include *p* (piano).

Musical score for measures 42-47. The score is in 2/4 time, key of D major (two sharps). It features four staves: a bass staff at the bottom and three treble staves above it. Measures 42-45 show a continuous eighth-note pattern in the treble staves and a bass line in the bottom staff. Measure 46 has a whole rest in the bass staff and a half note in the first treble staff. Measure 47 has a whole rest in the bass staff and a half note in the first treble staff.



Musical score for measures 48-54. The score is in 2/4 time, key of D major. It features four staves. Measures 48-54 show a complex pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). Measure 48 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 49 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 50 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 51 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 52 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 53 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 54 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff.



Musical score for measures 55-60. The score is in 2/4 time, key of D major. It features four staves. Measures 55-60 show a complex pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings *p* (piano), *sfz* (sforzando), and *f* (forte). Measure 55 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 56 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 57 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 58 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 59 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff. Measure 60 has a half note in the first treble staff and a half note in the second treble staff.

62

Measures 62-66 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 66.

67

Measures 67-73 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 73.

74

Measures 74-79 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 79.

81

Measures 81-87 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The first staff (Bass) starts with a whole rest in measure 81, followed by a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 82. The second staff (Treble) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 81, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 82. The third staff (Treble) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 81, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 82. The fourth staff (Bass) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 81, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 82. The score includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano).

88

Measures 88-94 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The first staff (Bass) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 88, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 89. The second staff (Treble) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 88, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 89. The third staff (Treble) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 88, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 89. The fourth staff (Bass) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 88, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 89. The score includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano).

95

Measures 95-101 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The first staff (Bass) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 95, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 96. The second staff (Treble) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 95, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 96. The third staff (Treble) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 95, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 96. The fourth staff (Bass) has a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4 in measure 95, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4 in measure 96. The score includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte).

101

Measures 101-106 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Dynamics include *p* (piano) in measures 104 and 106. A double bar line is present at the end of measure 106.

107

Measures 107-111 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Dynamics include *f* (forte) in measures 107, 108, 110, and 111. A double bar line is present at the end of measure 111.

112

Measures 112-116 of a musical score in D major. The score is written for four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Dynamics include *f* (forte) in measure 114. A double bar line is present at the end of measure 116.

118

Musical score for measures 118-123. The score is written for four staves (Bass, Treble, Treble, Bass) in the key of D major. The music features a complex texture with multiple voices and instruments. The first staff (Bass) has a melodic line with some rests. The second and third staves (Treble) have more active lines with many sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff (Bass) has a lower melodic line. The measures are grouped by bar lines, and there are some slurs and ties indicating phrasing.

124

Musical score for measures 124-130. The score continues with the same four-staff format. Measures 124-125 feature a prominent *sfz* (sforzando) marking on the second staff. Measures 126-127 also have *sfz* markings. Measures 128-130 show a change in dynamics to *p* (piano) on the second and third staves. The music continues with various note values and rests, maintaining the complex texture.

131

Musical score for measures 131-135. The score continues with the same four-staff format. Measures 131-132 have a *f* (forte) marking on the second staff. Measures 133-134 have *f* markings on the second and third staves. Measure 135 has a *f* marking on the fourth staff. The music features a variety of note values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

136

Musical score for measures 136-139. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It features four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

140

Musical score for measures 140-143. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It features four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. Dynamics include forte (*f*).

144

*ad libitum*

Musical score for measures 144-148. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It features four staves: Bass, Treble, Treble, and Bass. The first measure of measure 144 has a fermata over the bass staff. The section ends with a double bar line.



## Sonata de Violín y Bajo

(1805)

Juan Oliver y Astorga

**Allegro moderato**

The musical score is written for Violín (Violin) and Bajo (Bass) in G minor, 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score consists of five systems of staves. The first system (measures 1-4) shows the Violín playing a melody with eighth and sixteenth notes, and the Bajo providing a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 5-8) features a more active Violín line with a forte (f) dynamic marking. The third system (measures 9-11) continues the Violín's melodic development. The fourth system (measures 12-14) shows a rapid sixteenth-note passage in the Violín. The fifth system (measures 15-17) concludes the excerpt with a final melodic phrase in the Violín and a supporting bass line.

[Violín]

[Bajo]

5

9

12

15

18

*f* *p* *f* *p* *f*

21

*p* *f* *p* *f*

26

*p*

29

*f*

32

*p*

35

*p*

37

40

43

46

49

54

57

System 57-62: Treble clef has a series of chords with dotted rhythms. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking appears at measure 58. Measure 62 ends with a double bar line.

63

System 63-66: Treble clef continues with chords and moving lines. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Measure 66 ends with a double bar line.

67

System 67-70: Treble clef features more complex melodic lines with slurs. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Measure 70 ends with a double bar line.

71

System 71-74: Treble clef has rapid sixteenth-note passages with accents. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Measure 74 ends with a double bar line.

75

System 75-78: Treble clef has chords and moving lines. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Measure 78 ends with a double bar line.

79

System 79-82: Treble clef has rapid sixteenth-note passages. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Measure 82 ends with a double bar line.

82

Measures 82-84 of a musical score in B-flat major. Measure 82 features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 83 continues the melodic development. Measure 84 shows a more complex melodic figure in the treble and a sustained bass line.

85

Measures 85-87 of a musical score in B-flat major. Measure 85 has a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a steady accompaniment. Measures 86 and 87 continue this rhythmic pattern with slight melodic variations.

88

Measures 88-90 of a musical score in B-flat major. Measure 88 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 89 continues the melodic development. Measure 90 shows a more complex melodic figure in the treble and a sustained bass line.

91

Measures 91-93 of a musical score in B-flat major. Measure 91 has a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a steady accompaniment. Measures 92 and 93 continue this rhythmic pattern with slight melodic variations.

94

Measures 94-96 of a musical score in B-flat major. Measure 94 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 95 continues the melodic development. Measure 96 shows a more complex melodic figure in the treble and a sustained bass line.

97

Measures 97-100 of a musical score in B-flat major. Measure 97 has a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a steady accompaniment. Measures 98 and 99 continue this rhythmic pattern with slight melodic variations. Measure 100 is the final measure of the system, showing a concluding melodic figure in the treble and a sustained bass line.

Adagio

Measures 1-3 of the musical score. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef begins with a half note chord, followed by a quarter note with a fermata, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Measures 4-7 of the musical score. The melody continues with a half note chord, followed by a quarter note with a fermata, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 8-10 of the musical score. The melody features a half note chord, followed by a quarter note with a fermata, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 11-13 of the musical score. The melody begins with a half note chord, followed by a quarter note with a fermata, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) are present.

Measures 14-16 of the musical score. The melody continues with a half note chord, followed by a quarter note with a fermata, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 17-20 of the musical score. The melody begins with a half note chord, followed by a quarter note with a fermata, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic marking *f* (forte) is present.

21

21

24

24

27

27

31

31

35

35

38

38

42

45

47

50

## Rondó

### Allegretto

5



10

System 10: Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a dotted quarter note B4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F3, then a dotted quarter note E3. The system continues with various chords and melodic lines.

14

System 14: Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a dotted quarter note B4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F3, then a dotted quarter note E3. The system continues with various chords and melodic lines.

18

System 18: Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a dotted quarter note B4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F3, then a dotted quarter note E3. The system continues with various chords and melodic lines.

23

System 23: Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a dotted quarter note B4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F3, then a dotted quarter note E3. The system continues with various chords and melodic lines.

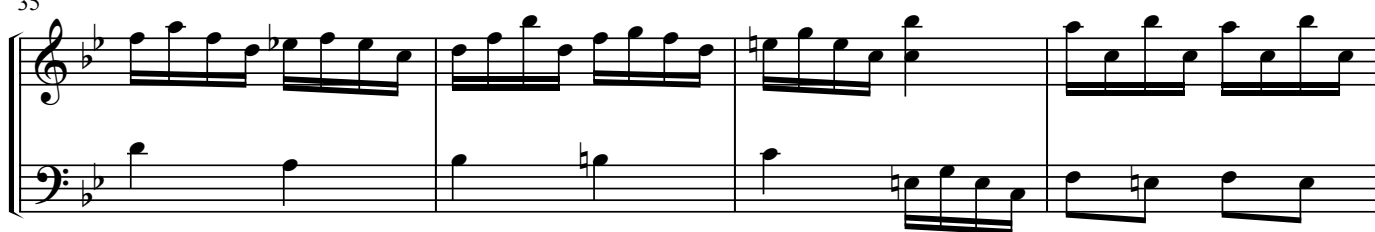
27

System 27: Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a dotted quarter note B4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F3, then a dotted quarter note E3. The system continues with various chords and melodic lines.

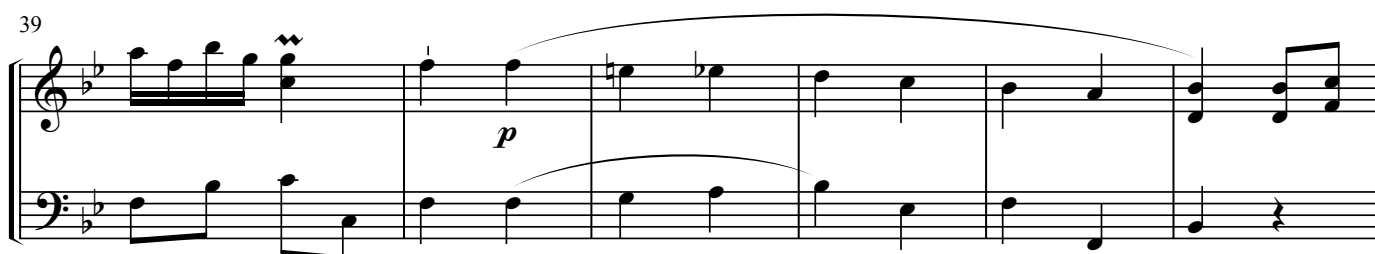
31

System 31: Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a dotted quarter note B4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F3, then a dotted quarter note E3. The system continues with various chords and melodic lines.

35



39



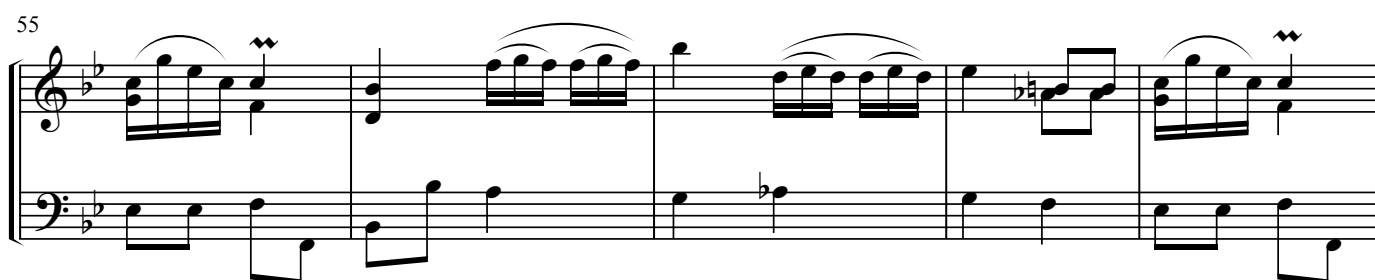
45



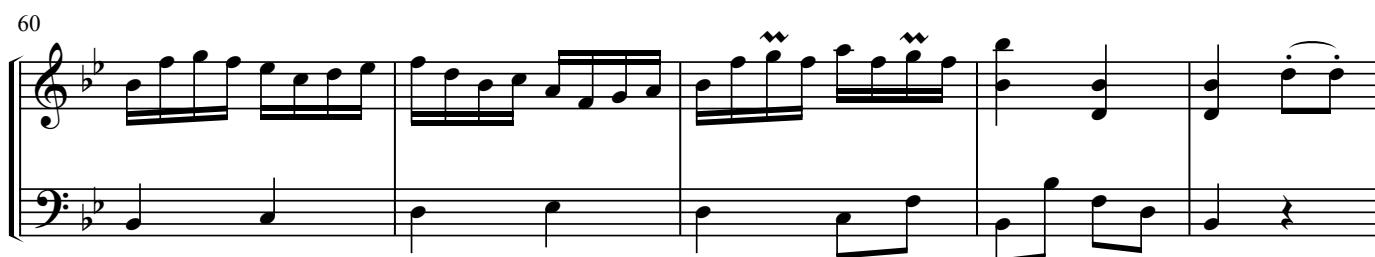
50



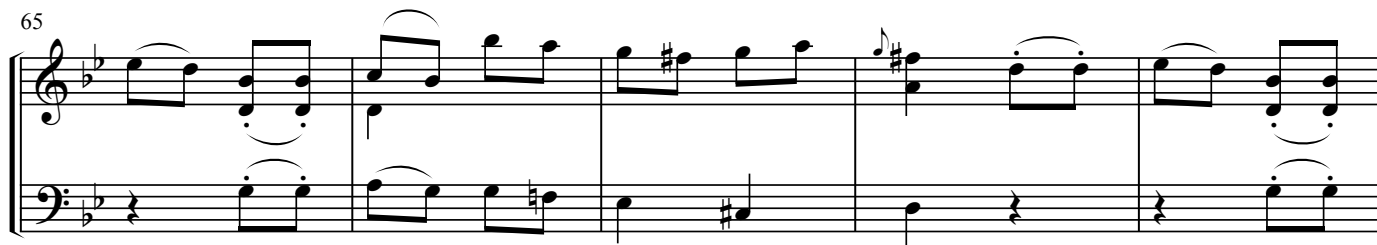
55



60



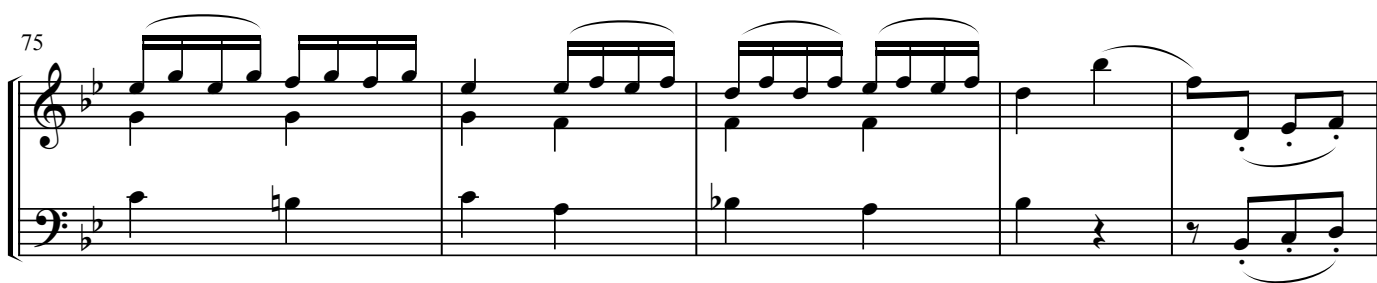
65



70



75



80



86



91



96

*f* *p*

100

*f* *p*

105

*f* *p*

110

*f* *p* *f* *p*

115

*f* *p* *f* *p*

120

*f* *p*

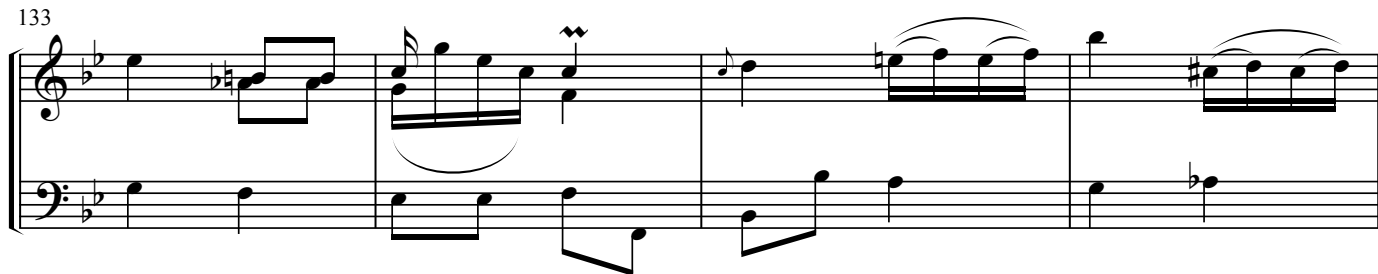
125



129



133



137



141



145



## Sonata de Viola y Bajo

(1805)

Juan Oliver y Astorga

## Adagio

The musical score is written for Viola and Bass (Bajo) in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked Adagio. The score consists of five systems, each with two staves. Measures 1-3 show the Viola playing a melodic line with slurs and accents, while the Bass provides a simple harmonic accompaniment. Measures 4-7 continue the Viola's melodic development, with the Bass supporting it. Measures 8-11 show the Viola playing a more complex, rapid melodic passage, with the Bass providing a steady accompaniment. Measures 12-15 show the Viola playing a series of eighth notes, with the Bass providing a simple accompaniment. Measure 16 shows the Viola playing a final melodic phrase, with the Bass providing a simple accompaniment.

[Viola]

[Bajo]

*p* *f*

4

8

12

16

20

24

28

# Allegro

7

13

19

26

32

37

43

50



59 *arpeggio*

*f*

65

72

79

85

92

99

106

113

119

124

131

139

145

151

156

162

168

## [33]

José Lidón

# Viola

Violón

5

Example 1

11

*f stacc.*

*dolce sfz*

*p f p*

*f dolce sfz dolce*

14

*dolce* *ff*

16

*rinf.*

*rinf.*

19

*sfz*

*Ad libitum*

*p*

*p*

**Allegro brillante**

*f*

*f*

5

10

15

20

Measures 20-24. Treble staff: continuous eighth-note melody. Bass staff: accompaniment of eighth notes and rests.

25

Measures 25-29. Treble staff: continuous eighth-note melody with trills in measures 27 and 29. Bass staff: accompaniment of eighth notes and rests.

30

Measures 30-34. Treble staff: more melodic line with slurs. Bass staff: simple accompaniment. Dynamics: *dolce*, *p*, *mf*.

35

Measures 35-39. Treble staff: melodic line with slurs. Bass staff: simple accompaniment. Dynamics: *mf*, *f*.

40

Measures 40-44. Treble staff: melodic line with slurs. Bass staff: simple accompaniment.

45

Measures 45-49. Treble staff: melodic line with slurs. Bass staff: simple accompaniment. Dynamics: *ff*.

50

*p*

*p*

55

*f rinf.* *p* *ff* *p*

*rinf.* *p* *ff* *p*

61

*sfz* *f rinf.* *sfz* *f rinf.*

65

*p* *rinf.* *p* *rinf.*

70

*rinf.* *dolce* *p*

75

*f* *f*

79

Measures 79-82. Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns, mostly beamed in pairs. Bass staff contains quarter-note patterns, mostly beamed in pairs.

83

Measures 83-86. Treble and bass staves. Measure 83 has eighth-note patterns. Measure 84 has a treble staff with a whole note and a bass staff with a whole note. Measure 85 has a treble staff with a whole note and a bass staff with a whole note. Measure 86 has a treble staff with a whole note and a bass staff with a whole note. Dynamics: *p*, *f*, *p*.

87

Measures 87-90. Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns, mostly beamed in pairs. Bass staff contains quarter-note patterns, mostly beamed in pairs. Dynamics: *f*, *p*.

91

Measures 91-95. Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns, mostly beamed in pairs. Bass staff contains quarter-note patterns, mostly beamed in pairs. Dynamics: *f*, *p*.

96

Measures 96-100. Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns, mostly beamed in pairs. Bass staff contains quarter-note patterns, mostly beamed in pairs. Dynamics: *f*.

101

Measures 101-105. Treble and bass staves. Treble staff contains eighth-note patterns, mostly beamed in pairs. Bass staff contains quarter-note patterns, mostly beamed in pairs. Dynamics: *f*.



106

*rinf.*

*rinf.*

110

114

*p*

*f*

*p*

*f*

120

*p*

*sfz*

*p*

*sfz*

124

*f*

*p*

*f*

*p*

129

*f*

*ff*

*f*

*ff*

[34]  
Sonata de Violín con  
acompañamiento de Violón

(1806)

José Lidón

**Allegro**

[Violín] *f* *dolce*

[Violón] *f* *dolce*

5 *ff* *dolce* *dolce*

8 *sfz* *sfz* *p*

11 *f* *ff*

14

17

*p* *f*

20

*p* *f*

23

*p* *f*

27

30

*ff* *p* *ff* *p*

33

*f* *p* *f* *p*

37

ff p ff p

39

f f

42

ff ff p p

45

48

ff p f dolce dolce

52

f p ff f p f p

55

*rinf* *f* *dolce* *p*

59

*mf* *f* *mf* *f*

62

*p* *p*

65

*f* *p* *f*

68

*f* *p* *f* *p*

71

*f* *ff* *p* *ff* *p*

74

*ff* *p* *f* *p*

77

*f* *p* *ff*

80

*p* *f*

83

*ff*

86

*p* *f* *p*

Adagio

*p* *ff* *f* *rinf* *dolce* *dolce*

5

*f* *p* *f* *p*

9

*ff* *dolce* *ff* *p*

12

*sfz* *dolce* *p* *sfz*

16

*f* *p* *f* *p* *sfz* *p*

18

*ff* *ff*

20

*p* *ff* *p* *p*

24

*rinf* *p* *f* dolce

27

*p*

*mf*

30

ff p ff p ff p

# Rondó

**Allegro**

[illegible]

The musical score for Example 6-10, measures 5-7, consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in B-flat major (two flats). Measure 5 starts with a piano dynamic (*p*) and includes the instruction *dolce*. The melody in measure 5 features eighth notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The bass line in measure 5 has quarter notes Bb3, C4, D4, and E4. Measures 6 and 7 continue the melodic and harmonic progression.

9

*mf*



13

*f*

*f*

17

*dolce*

*p*

*mf*

*mf*

21

*p*

*p*

*f*

*f*

25

28

*p*

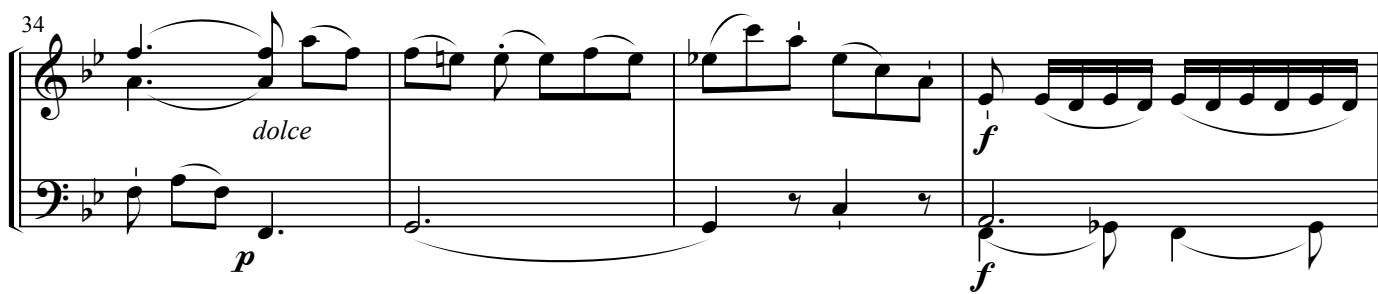
*p*

31

*f*

*f*

34



*dolce*

*p*

*f*

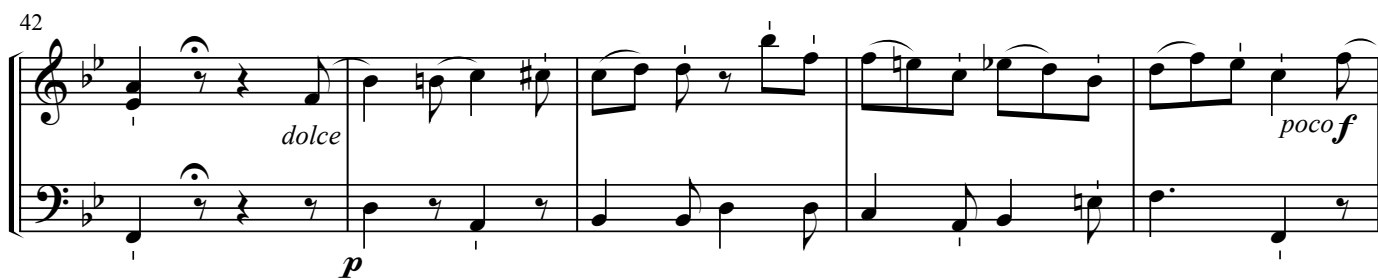
38



*p*

*p*

42

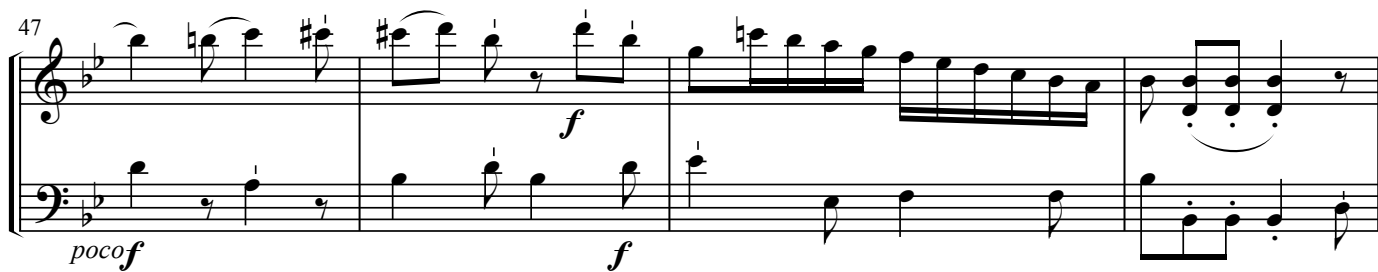


*dolce*

*p*

*poco f*

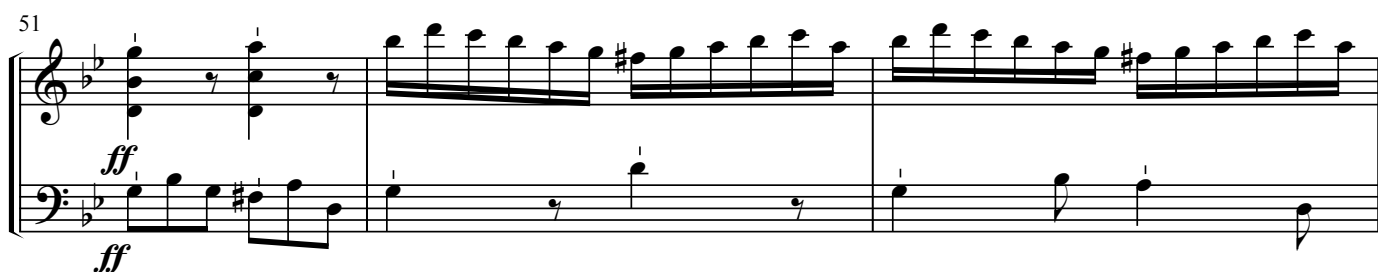
47



*poco f*

*f*

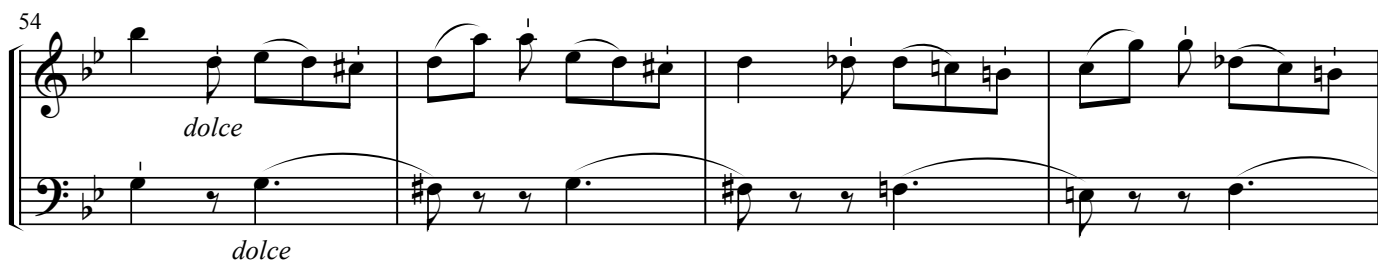
51



*ff*

*ff*

54



*dolce*

*dolce*

58

*ff* *p* *ff* *p*

63

*dolce*

66

*f* *p* *f*

69

*tr* *ff*

72

*ff*

## Sonata de Violín y Bajo

(1807)

Juan Oliver y Astorga

Allegro moderato

[Violín]

[Bajo]

5

9

13

18

*f*

*f*

23

29

33

36

40

43

47

Measures 47-49. Treble clef: eighth-note runs, a whole note. Bass clef: half note, whole note. Both end with repeat signs.

50

Measures 50-52. Treble clef: eighth-note runs with slurs. Bass clef: eighth-note runs with slurs.

53

Measures 53-58. Treble clef: quarter and eighth notes. Bass clef: quarter and eighth notes.

59

Measures 59-63. Treble clef: eighth-note runs and quarter notes. Bass clef: quarter and eighth notes.

64

Measures 64-68. Treble clef: quarter and eighth notes. Bass clef: quarter and eighth notes.

69

Measures 69-73. Treble clef: quarter and eighth notes. Bass clef: quarter and eighth notes.

73

73

77

80

81

82

83

84

85

85

86

87

88

89



93

94

95

96

99

102

105

109

Adagio

*p* *cresc.*



5

9

13

17

21

25

29

33

36

40

**Presto**

5

10



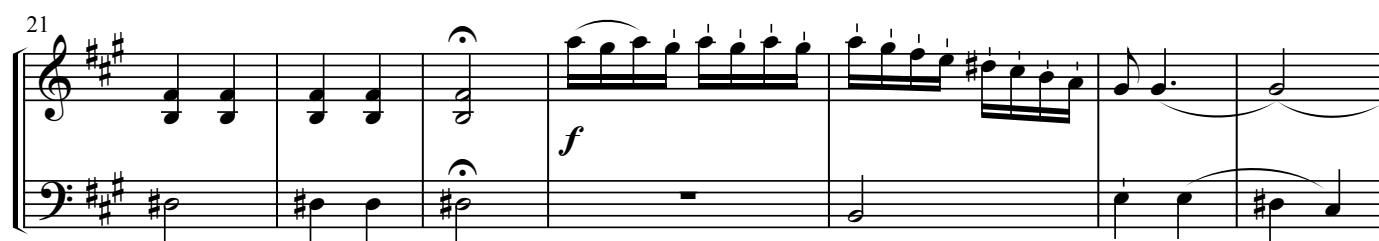
System 10: Treble and bass staves in A major. Treble staff features eighth-note and sixteenth-note patterns. Bass staff has a descending eighth-note line in the fourth measure.

16



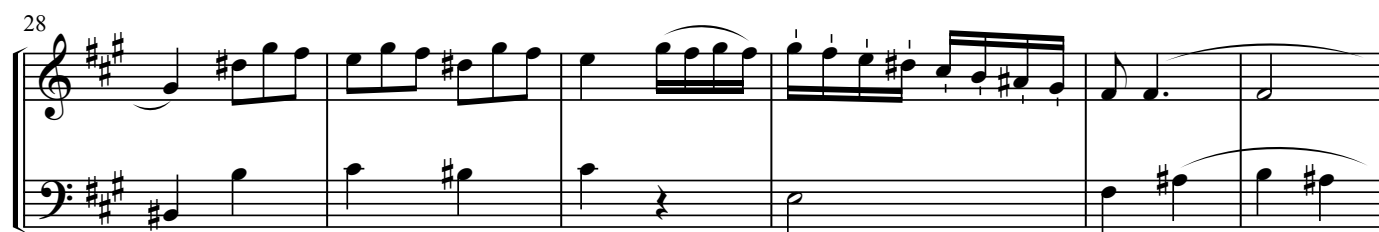
System 16: Treble staff has a melodic line with eighth-note groups. Bass staff has a simple accompaniment with eighth notes and rests.

21



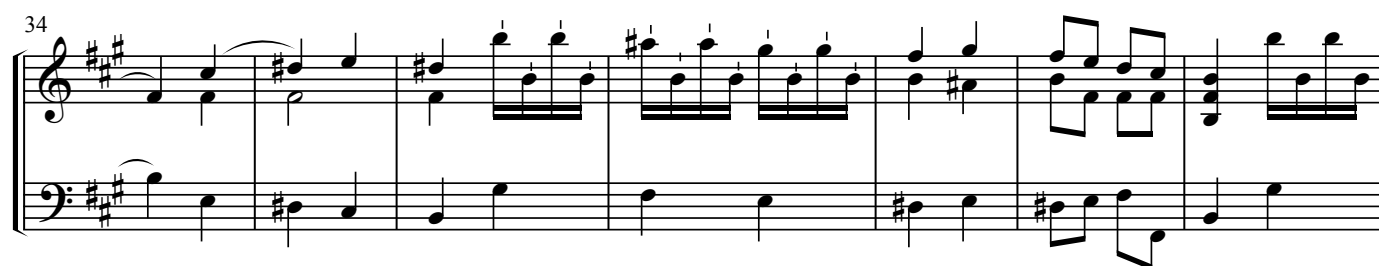
System 21: Treble staff has a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking in the fourth measure. Bass staff has a simple accompaniment.

28



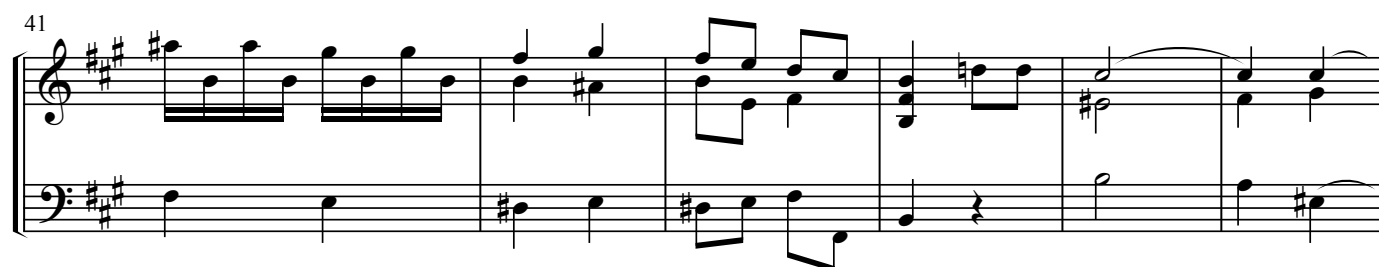
System 28: Treble staff has a melodic line with eighth-note groups. Bass staff has a simple accompaniment.

34



System 34: Treble staff has a melodic line with eighth-note groups. Bass staff has a simple accompaniment.

41

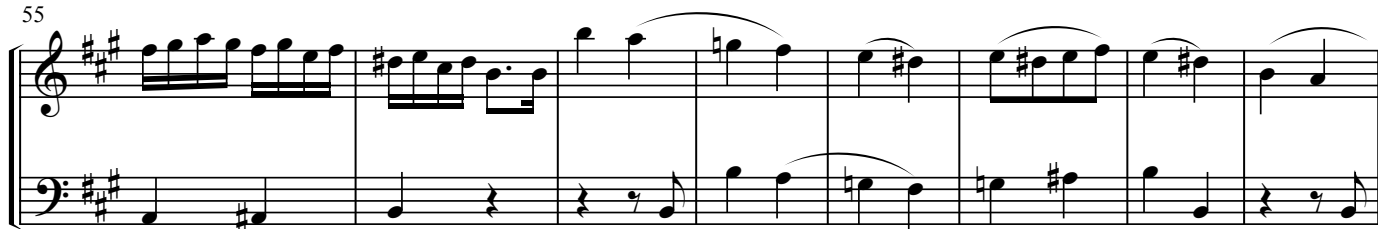


System 41: Treble staff has a melodic line with eighth-note groups. Bass staff has a simple accompaniment.

47



55



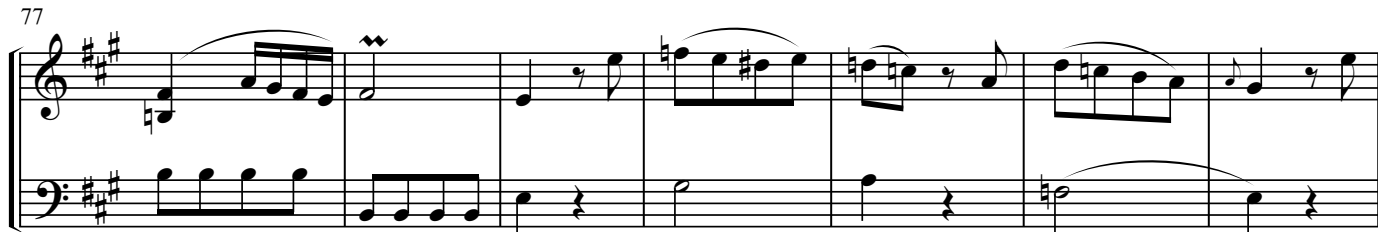
63



70



77



84



91



97

97

104

This block contains the musical notation for measures 104 through 110. The key signature is D major (two sharps). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The bass line in the bass clef provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some rests. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

[illegible]

116

This block contains measures 116 through 120 of the musical score. Measure 116 features a treble staff with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, and a bass staff with a G3 quarter note, an A3 quarter note, and a B3 quarter note. Measure 117 continues with a treble staff of G4, A4, B4, C5, and D5 eighth notes, and a bass staff of G3, A3, B3, C4, and D4 eighth notes. Measure 118 has a treble staff of G4, A4, B4, C5, and D5 eighth notes, and a bass staff of G3, A3, B3, C4, and D4 eighth notes. Measure 119 shows a treble staff with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, and a bass staff with a G3 quarter note, an A3 quarter note, and a B3 quarter note. Measure 120 concludes with a treble staff of G4, A4, B4, C5, and D5 eighth notes, and a bass staff of G3, A3, B3, C4, and D4 eighth notes.

121

## Sonata de Viola y Bajo

(1807)

Juan Oliver y Astorga

## Adagio

The musical score is written for Viola and Bass (Bajo) in 6/8 time, key of B-flat major. The tempo is Adagio. The score consists of five systems, each with two staves. The first system is labeled [Viola] and [Bajo]. The second system starts with a measure number 3. The third system starts with a measure number 5. The fourth system starts with a measure number 7. The fifth system starts with a measure number 10. The Viola part features a melodic line with various ornaments and triplets. The Bass part provides a harmonic foundation with simple chords and moving lines.

12

System 12: Treble and bass staves. Treble staff has a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Bass staff has a simpler line with quarter and eighth notes.

15

System 15: Treble staff continues with dense sixteenth-note passages. Bass staff has a few notes, mostly quarter notes.

17

System 17: Treble staff has continuous sixteenth-note runs. Bass staff has a few notes, including some eighth notes.

19

System 19: Treble staff has sixteenth-note passages. Bass staff has a few notes. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

23

System 23: Treble staff has sixteenth-note passages. Bass staff has a few notes.

26

System 26: Treble staff has sixteenth-note passages. Bass staff has a few notes. *p* and *f* markings are present in the bass staff.

30

33

35

**Allegro moderato**

4

7



10

14

18

22

26

30

33

36

39

42

44

47

51

56

62

66

71

76

81

87

93

97

102

105